خير وسلام

■ أحمد لمسيّح

خَجَبْتِ لَبْدَر وَهَجَرْتِ لَوْكَرْ بَعْد لَـمْوَالْفة
زِينَك افْطَمْ التْرَابي عْلَى حْلِيبُو
شَلْوَشْتِ وْلِيفَك، خَلِّيتِي كَانْتُو تَالْفَة
بَعْدَ إِيلاَ كُنْتِ دَاهْ وَطْبِيبُو
كُنْتِ عَقْلُو، وُكُنْتِ عْلِيه عَاطْفَة
وَلْيُوم خَلِّتِيهْ غَارَقْ فَ نْحِيبُو
زْمَانُو تَقْفَلْ عْلِيه وَانْتَ عَارْفة
نِيرَان مَنْ هَجْرُو حْبِيبُو
مْطَارَقْ وُضَرْبَاتْ عْلِيه مْرَادْفَة
بْقَى حَاصَلْ وْلْهَمْ رْقِيبُو
كُنْتِ عَيْنِيه، وَانْتِ شَايْفَة
غَيْتَكْ رَحْمَة وُهُوَ طْلِيبُو
خَلِّيتِيه سَابَحْ فَ دْمَايَات نَازْفَة

انتِ الذَّنْب وُهُوَ عِيسَى فَ صْلِيبُو
كُنْت مِرْكَبْ وَخَلِّتيه بِينْ مْوَاج مْخَالْفَة
وُلْبْحَرْ يَتْسَلْطَنْ يَحْفَرْ غْلِيبُو
لْـمْـحَبَّة مَاهِي تَبْدَالْ مَاهِي مْسَالْفَة
لَمَّا تْغِيبِي عَنُّو افْكَارُو يْغِيبُو
سْلاَحَكْ فْ عَيْنِيك وَجْيُوشُو خَايْفَة
لـمَّا تَرْضَيْ عْلِيه احْلاَمُو يْسِيبُو
حَامِيكْ مَنْ بَغْضُو بَدْمُوعْ تَالْفَة
تَبْكِي فَارْحَة بْغُلْبَك وَلاَّ عْلَى نْصِيبُو
اغْنَمْ مَنَّك شُوفَة وَسْط لَمْـخَاطْفَة
جَا رَعْدَكْ بَجْيُوشْ بَارْقَة وُكَان سْلِيبُو
ادَّاهْ وَادَكْ الشَّجْرَة الخَارْفَة
بَعْدَ إِيلاَ طْمَعْ فْ مَاكْ يَرْوِيهْ وُيْسِيبُو
كُنْتِ لَزْكُرُومْ خَاطْرُو مْسَاعْفَة
مَالْقَاوْ فَ حْمَاقُو بِكْ مَا يْعِيبُو
شُوفْتَكْ بِينْ السْحَابْ خَاطْفَة
عَوَّلْ تَطِّيرْ بِهْ وُلُوكْرُو تْجِيبُو
يَاسَعْدْ السْعُود نْوَارَكْ طَايْفَة
وَخْلِيلَكْ دْوَاه فْ ضَحْكُتَكْ يْصِيبُو
رُوحُو بِينْ دْمُوعَكْ خَايْفَة
وُلْغْرِيبْ سْمَاوَتْرَابْ لَغْرِيبُو
حَوْطَاتُو اسْوَارْ لَجْفَا وَاقْفَة
وَحْيُوطُو بْنَارْ الشُّوقْ يْرِيبُو
عْسَاكَرْ لْحُبْ بَرْمَاحْهَا مْصَافَّة

وُقَلْبُو مُحَال يْخَلِّيهم يْخِيبُو
قْلَعْتِ جْذُورُو مَنْ غِيرْ مْلاَطْفَة
قُلْتِ سْطَلْ مَا عْلِيَّ ب تْقَرْقِيبُو
ذَاتُو مَنْ بْحَرْ عَشْقَكْ غَارْقَة
جَفْ رَاسْ لْعَيْن وُزَادْ تَنْكِيبُو
كُنْتِ شَمْس وُعْلِيه ذَاتَك كَاسْفَة
وَلَّى حُبَّكْ فْصِيحْ وُهُوَ غْرِيبُو
رُوحُو مَنْ خَمْرْ عَيْنِيكْ رَاشْفَة
شَامَخْ لَعْقَلْ بْدَا فَ الذَّاتْ تَخْرِيبُو
كُنْتِ حُورِيَة بِينْ مْوَاجْ رَاجْفَة
زِينَكْ نْسَاهْ غَرْقُو وَجْذِيبُو
رْمَاشَكْ خَيْمَة لْرُوحُو لْـخَايْفَة
بِينْ صْحَارِي لَجْفَا وُتَغْرِيبُو
آلَةْ كْلاَمُو مَنْ وَرْدْتَك الرَّاعْفَة
رْوَاتْ لَعْسَلْ وُبْدَا تَعْذِيبُو
قُلْت عَشْقِي مَهْرُو نَارْ زَاعْفَة
وُهُوَ يَبْدَا ف غَابَة لَعْرُوقْ حْطِيبُو
رِيحْ لَعْشَقْ مْحَزْمَة وحَالْفَة
حَتَّى يْزَنْدْ لَقْلَمْ وُيْزِيدْ ف كْتِيبُو
نْوَاوَرْ الرْبِيع لْزِينَكْ وَاصْفَة
صُوتَكْ فَ تَعْدَادْ أُمْ لَـحْسَنْ لْعِيبُو
لَعْشَقْ جْيُوشُو عْنِيدَة وُسَاخْفَة
مَا هُو سَلْهَامْ يَسْهَالْ قْلِيبُو
لَعْشَقْ يْفَصَّلْ الرْمَادِي مْنَاصْفَة

وُشِي مَرَّة كِيفْ لَبْحَرْ وُتُقَلِيبُو
لْعَشْقْ جَنَّة وُرْضَى وُمْعَاطْفَة
الزْمَانْ مْعَاهْ يَتْخَالَفْ تَرْتِيبُو
اشْرَعْ لْـمْحَبَّة يقُولْ وَانْتِ لْعَارْفَة
كُلْشِي إِلاَّ لَـحْبِيبْ يْدُوزْ حْبِيبُو

دجنبر 91 ـ الرباط

تجليات الوجه المقنع

■ **علال الحجام**

١ ـ تجلي الشَّغَاف

لَكِ المجدُ أيتها الكلِمةُ المُستَهَامَةُ،
هذا دَمي . . .
يَرْتَقي في الظَّلام جِبَالاً مُضمَّخَةَ بالصَّهيلْ
لا يَحِنُّ إلى لَحْظَةٍ عاتيهْ
تَتَلَفَّعُ بالوَهْمِ مَغْلُولَةً بالذُّبولْ
تُزَوِّرُ صَفَحَاتِ أَيَامِه الآتيهْ
لا يرى لِمَنْ ارْتَهَنَتْهُمْ نواصي الطلولْ
سِوَى نُصُبٍ وهياكلَ مَكْسُوَّةٍ بالعَرَاءِ
ومَمْحُوَّةٍ بالكِسَاءِ
وَمَسْبُوكَةٍ بالنعاسِ الطويلْ،
يشحذونَ الخناجِرَ منقوعةً بالزعافِ

يُقبِّلُهَا خنجراً خنجراَ
ثم يزرعُ معجمها المتآكلَ نيلوفَرَا ،
عابقاً باغاني الشّغافِ .

2 - تجلي النديم

(صديقٌ مَحضته فاتحةَ الماءِ
يَملَأُ كَاسَا
يُراودُها ساعةً ،
لا تَلِينْ
ويَكبُرُ في بيدِهِ عَوْسَجٌ
يَئِدُ الياسمينْ ،
يرشُفُ . . .
ثم يُعلِّلُكَ خمسَا
تُسَافرُ في مَلَكُوتِكَ سراً منيراً
ولا ذاكرهْ
دُجَالَ الشَّجِي شَاطِئٌ للجنونْ
واللَّظَى باخرِه . . .)

3 - تجلي العطش

صَبِرنا على عَطَشٍ سنةً كاملَهْ
وَلَمَّا احترَقْنَا
ودارتْ حُمَيَّا الغبوقِ بشهدِ الغديرِ
تَغَضَّنتِ الروضةُ الذابلهْ
وما غَنَّتِ الكاسُ في سفرٍ قبلَ هذا الفناءْ
وما دَاعَبَتْ شَمْسُها وتراً يَتَلَمَّسُ سحرَ البهاءْ
ولكنَّ سربَ الجرادِ المباغثِ
داهَمَ في الحقلِ أغرودةَ القَمحِ
فاقتلَعَ اللحظةَ الراجِفَهْ،
ولما انْخَطَفْنَا
بمقربةٍ من ينابيعِ نهر
تعطلتِ الشعلةُ الوارِفَهْ. . . .

4 - تجلى الريح

تُوَزِّعُ ريحَهُ
أوصافَ نايك
بين الصحابْ

وتَلْدَغُ بَسْمَ النشيدِ وتَسْرَحْ
أحابيلُها
تَنْتَحِي كلَّ بابْ
«كَلَّبا، ودنْ ودَا
كِيدُولِي مَحْ مَحْ..».

5 - تَجَلي الذئاب

لِمَنْ يفتحُ الآن غاباتِهِ
الفاتنات الربيعُ،
وتزهو الأغاريدُ في عُرْسه!؟
سيدي الشعرُ
سر في مسالكِكَ السُّودِ
لاتَنْثَنِ،
وكنْ في الغواية أَحلى عشيقِ
يُراودُ نهرا على نفسِهِ
وكنْ في الرِّماية أَبْصرَ نبلِ
تغارُ الفوارسُ من بأسِهِ
ولَداً
كاللظَى
يَمتطي غدَهُ
ويُغافلُنِي

ذاهلاً في دروبِ الطفولَةِ
بين الأباطحِ والقُنَنِ
قاطفاً زهرةً يستظلُّ باشواكِها
ويناولُ أكمَامَها ندَّهُ . . . . .
والذئابُ
بمقربةٍ من سياجِ الهوَى
خُذُلٌ في المدينةِ ،
إنَّ رواحِلَهَا غادرَتْ
في المصيفِ الثغورَ القَصيَّهْ
يُسَاوِرُهَا مطمحٌ للغنيمةِ
أو مهرب من شراك الهزيمة
أو موعدٌ للرجوعِ
الى اللحظات العصيَّهْ ،
فهلْ يهزمُ البحرَ مُنْكَسِرٌ
لا يقاومُ
ذو علَّةٍ ،
ويُقهقهُ بعدَ رَويٍّ ختامهِ
وصلٌ رهيبٌ
تُغرِّبُهُ عتَماتُ الرَّدَى ؟!
تلكَ بوَّابَةُ الكهْفِ . . . . .
لكنَّ للشِّعْرِ عندلةً
تستضيف اغاريدُها الخضرُ صفصافةً . . . .
تغني لعيدٍ
تعطِّرُ آياتُه صلواتِ العناقْ

وكفكَفةً لدموعِ الرفاقْ
تضيءُ المَدَى . . .

6 - تجلي الخذلان

(عنيداً كَحُلْمِكَ
يُزْبِدُ بَحْرُهُ
ثم يَعُلُّكَ ،
طُوبَى لِوِدٍّ يُعَربِدُ . . . لَمْ يَصفُ لَكْ
تَحَامَى عليكَ ذئابَهُ كَيْ يقتلَكْ
عَرَفْتَهُ نِعْمَ الصديقُ
ومنْ ورَعٍ
كانَ يُجْتَثُّ جذرَهُ
يزرعُ آخرَ
في الفلواتِ البعيدهْ
يُقَاتِلُ نِصفَهُ
يُنْكِرُ وجهَهُ في الغَزَواتِ البليدهْ
ويخذلُهُ . . . .
مثلما خذلَكْ!) .

أربع قصائد من دفاتر الخسران

■ أحمد بركات

كل شيء بخير
الراديو يذيع على رأس كل ساعة
نبضات القلب الكبيرْ
الحِيطَانُ لا تشكو من مرض في رِئَتِهَا
الشوارع يمكن - بقليل من الجهد - تنظيفها
من آثار الدم
السماء لا تحتاج سوى لرُتُوشَاتٍ
وبعض الصور الحديثة للملائكهْ

حتى الذين ماتوا بِسَبَبِكُم
سَيُسَامِحُونَكُمْ في حفل بهيجْ.

وشايةْ

كانَ الملكُ والعبدُ معًا
-طيلةَ ليلة بيضاءَ-
يتبادلانِ كُرْسِيًا واحِدًا

نشيد القسوةْ

لا أحد سالني عنك أيها الكلب
ولم أعد أرى حتى ذلك الفيلسوف الذي
قدمك لي مرة وانصرف، ثم
لا أحد كلمني عنك أيها الكلب

لا تَرْنُ إلَيَّ بِعَيْنَيْنِ من الأُخُوَّةِ
لا تلهثْ أمامي كَجَيْشٍ مهزُوم

ماذَا تَعْرِفُ عَنّي أَيُّهَا الكَلْب؟
هل تريدُ أن أغني بَدَلاً عنكَ؟

حادثة حب

وبينما أنا أضعُ هذا القلبَ تحت أقرَبِ جدار

حَدَثَ انهيارٌ مهولٌ في صمت

انهيارٌ مهولٌ
في خفاءْ

أحد ما رسم كرسيا وجلس

■ محمود عبد الغني

هنا ضجيج
غير الذي في الخارج
لن تبرأ البيوت
من الشقوق
المتريثة في الجدران،
لأننا ندخل خائفين
إلى زوجة تجهش
بقمصان صريعة
أو لأن ندرة الشقوق
تدفعنا بقوة
إلى نشر قمصاننا
في الحلم.

كلما سرقنا نافذة
ووضعناها في جدار
نسينا، في اليوم التالي،
أن نضعها في مكانها
الذي كانت فيه.

حتى وإن صنعنا بابا
وجعلنا الجدار
يضحك من فمه المستطيل
بقينا وحيدين.
وكنا نخاف
الا تجدنا البيوت
لأن الهواء
الذي ياتي ويذهب معها
شربته العزلة.
فلا نعرف لماذا
يدخل الناس
إلى بيوتهم من الفتحات
ولا يدعون الهواء يدخل؟
وفي منتصف الليل
يفضحهم الكلام
كالسائر في نومه.
كانت الايدي تتشبث

بجلد المقابض
والارض تذهب الى مافاتها
والنهار عابر لا يلتفت
لان عزلته
لم يشربها الطقس،
والظلمة هي أقوى
من يتنصت على كلامنا
في النوم.

لاننا نَضْجَرُ
كنا تتجرع بيوتنا
بملعقة،
وفي الصباح
لا نستطيع ان نقنع
النافذة بأن تدعنا
نقف خلفها.

قرب أسمائنا الصغيرة
رسمنا كرسيا
وجلسنا
لكي لا تخاف منا الكراسي
وواعدنا السرير
باننا سنحلم به كل ليلة

نظيفا
ومرتبا
يلتقي فيه شخصان
ليتبادلا رسائل،
وليرسما الارض كلها
لكي لا تفوتها فرصة
أن تشبه تفاحة
لامعة
حتى دون أن تبتسم،
موحشة في لحظات
دون أن تفقد أحدا
أو فكرة.
كل شيء هنا
ضجيج الخارج أيضا.

إننا هنا
وسعادتنا وراء الباب.

ذاكرة الماء

■ عبد الدين حمروش

للغَيْمَةِ التي تَبُلُّ بِظِلِها عطش الظهيرة
لِلنَّبْعَةِ التي تنثر في أصيصِ النظرةِ خضرتَها
للنَّحْلةِ التي تَبْلُو برقصتها شهرَ المحبَّه
لنا جميعاً
يَدِينُ الْعالمْ
بنهرِ الرمادْ!

كنَّا، ذات قَيظٍ، حين نتعبُ، نركبُ دَرَّاجَةَ الهواءْ
نتطلقُ إلى حيثُ ينكسرُ ضوءُ الدَّاليه . . . نجلسُ في
جانبٍ من قلبِ العزلةِ ونصوبُ رصاصَ الْوَلَه إِلَى
صَدْرِ الغَابَهْ.
أَنَكْتُبُ بالماءِ أمْ بِدَمِ الفراشةِ أحلامنا؟

سنرقبُ آخرَ الليلْ
ربَّمَا يَنهضُ فجرَ من شذْوِ العصافيرْ. . . . يجري حوضَ
بصمتِ الاعماقْ. . . . . . تَحضنُ لحظةَ رغبةَ في الكلامْ. . . . يهتزُّ
غصنَ لتحيَّةٍ من نسيمٍ هائمْ. . .
سنرقبْ
ولكنْ بعد ان نرعاكِ بانفاسنا أَيَتُّها الْجُذْوَةُ الرَّابِضَةُ
بِمَرْبَطِ الدُّخَّانْ

- هلْ حقّا وَشْوَشَ النَّورسُ للموجةِ بسرٍّ ما؟

الان فقطْ
نعرفُ لماذا ياكلُ جَبَلُ الْملحِ عظامَ الْبحرْ
لماذا تَخمِشُ الاسْمَاكُ خدَّ الهَواء
لماذا نَنتَحِي بعيداً عن صخرةِ الْميناءْ
ونرضى بالحديثِ عن الذكرياتِ الخطاطيفِ الَّتي
تسكنُ أعمدةَ النورِ الْمقابِضْ الَّتي تَرْهَنُ أَيَّامَ
الْحِدَادِ لشمسِ الصَّباحِ الأحاجِي المحفورةِ بذاكرةِ
الخريفِ التُّوتِ الطالِع من هِمْسِ الجذورِ الْمطرِ النازِلِ
إلى سَقْفِ الْبَهْجَهْ. .

وشيئاً فشيئاً
تقتربُ الارضُ من طفولتها

كان حلماً وجهْها
حين أقبلتْ تزرعُ حقولَ الظلِ
على امتدادِ الصرخهْ
الشمسُ صَبِيَّةٌ في حِجْرَهَا
والبحرُ كالْمسحورِ يخفُقُ في عيْنَيْهَا . . .
ياذَاكِرَةَ الْماءْ
كيفَ نَضْمَنُ للقلبِ تَاشيرةَ الْعبورْ؟

الْقَدَمُ على رِكَابِ الغُبَارْ
الْوجهُ مُتَّشِحٌ بِلَوْنِ الْمَدَى

والْيَدُ مَعْرُوقَة تَأْخُذُ بالْعَصَا
الى حضيرةِ اللَّيْلْ

هِي قَوَافِلُ
تَضْرِبُ خِيْمَتَها
تحتَ سَمَاءٍ
لَهِيبِهْ؟

المحمدية في يوليوز 93

القتل

■ محمد الدغمومي

احتمالات لبدء قصة

احتمال أ:

ربما كنت أعرف نفسي جيداً، وإذن أنا أعرف الآخرين وتبعاً كلما رأيت صورتي أنا رأيت صورة لوجوه الآخرين.

احتمال ب:

ربما كنت لا أعرف نفسي، وإذن فانا لا أعرف الآخرين، ولا أملك يقيناً ما وكلما بحثت عن نفسي شعرت بالرعب. وكلما رأيت الآخرين سالت نفسي من أكون؛ فاحدق في وجوههم بحثاً عن شيء لا أدركه.

احتمال ج:

أنا كالآخرين، قطعة على رقعة شطرنج تغير مواقعها بحسب قواعد لعبة خفية كما تغير الذرات مواقعها بحثا عن تكوين جديد، إن الذرة لا تعي ذلك حتىٰ حين تصير نملة أو قنبلة . . .

احتمال د:

من يفهم منطق النملة والسمكة في أعماق البحار! إنهما تعبران مسافات لا تخطر على بال

البشر، رغم أنهما لا تعرفان معنى القمر والنجوم والأيام، وحين تريان شبح إنسان تتساءلان من يكون. وتسميانه باسم لايخطر بالبال. إنه الزلزال والموت والقدر. ربما، لوكنت نملة أو سمكة لقلت مثل ذلك؟ لكني لا أعرف بالتحديد.

قصة القصص

الأرض مبللة والسيارات تتلاحق صعوداً ونزولا وتتسابق أحيانا. السحابات الرمادية تتدافع فوق، فوق رأسي وتترك للشمس فجوات تطل منها حينا ثم تحجبها حينا آخر. يوم خريفي بارد على غير العادة، وأوراق ممزقة تتراقص على أسفلت الطرق يفترض أنها أوراق أشجار، لكنها مجرد أوراق دفاتر وجرائد. والشجيرات المنتصبة على جانبي الطريق لم تتعود أن تترك سعفها يتساقط، وحين يحدث ذلك يحدث لأمر لاصلة له بالخريف أو الشتاء.

رفعت عيني إلى سعف النخلة... تحركت خطوات. تعلقت عيني ثانية بعرجون نخلة أخرى به حبات صفراء صغيرة تذكرت أن النخل وجد لكي يثمر تمراً، لكن هذه الشجيرات القليلة التي غرست عن عمد، نبتت لكي تسخر من البشر فقط؛ فبرغم ضخامة بعضها وطوله، فهي عقيمة. تفلسفت قليلا، قلت إن العبث قسمة بين مختلف الأحياء. اصطدمت بجسم، تعثرت ثم تماسكت ووجدت نفسي أمام شخص متعملق يتفرسني بغضب، انفرزت عيناه في وجهي وتركتا أثر لسعة نحلة سامة. تحاشيت نظرته وتابعت طريقي. قررت مع ذلك أن أقطع بقية الطريق رافعا بصري إلى سعف النخل غير مبال بكم شخص قد يصدمني أو أصدمه. قفزت عيني إلى نافذة منزل، وحاولت اختراق الستار فلم تفلح، انتقلت إلى أخرى. سمعت زعيق كائن انثوي يصرخ متألما. رأيت ريشا يتطاير ويراقص الهواء ويحاول أن يجد مكاناً ما على الارض، تابعت حركة الريش فوقعت العين على وجه الشخص الذي صدمته قبل حين، وهو يحدق في وجهي غاضبا. تساءلت ما سر هذه النظرة الحاقدة؟ من يكون هذا الرجل الكهل؟ كيف صار أمامي بعد أن جاوزته بمسافة طويلة؟! اختلست النظر إليه فوجدته مازال يرشقني بسهام حادة. أخرجت رشاشا من داخل رأسي وصرت أرشه بطلقات قاتلة، مزقته إربا إربا توزعت على الأرض وتسابقت اليها قطط وكلاب تنهش لسانه وعينيه وعظامه. شفيت غليلي. التفت إليه بانعطافة رأس. لمحته مازال يرنو إلي متعلقا بظهري، مع ذلك تابعت طريقي. طاردتني كلاب مسعورة بنباح آت من جهة الرجل. انزعجت. لعنت الكلاب جميعا. تساءلت بامتعاض: هل هذا المشهد صدفة، صدفة محض؟! أم أنه علامة حمق؟! لم أحسم الأمر، اكتفيت

بتاجيل الجواب ثم بالاستدارة إلى الخلف لأرى الرجل. فلم أرَ غير ظهره وذنبا امتد خلفه طويلا. سمعت نباح الكلاب مرة أخرى آتيا من بعيد، ذكرت لنفسي حكمة قديمة «لا ينبح المرء على كلب» فسرت الحكمة: « لا ينبح الكلب إلا على الكلب» غيرت التفسير وصححت المعنى: « لا تنبح إلا الكلاب»، سخرت من منطق الحكمة، وفي اللحظة التي سخرت منها وجدت الرجل خلفي وعلى بعد أربع خطوات أو خمس. تحفزت، قررت أن أستعد لأسوإ الاحتمالات، وأن أتظاهر في الوقت نفسه باللامبالاة أو بالحكمة.

اللامبالاة تكون في مثل هذه الأحوال عين الحكمة. سمعته يخاطبني من الخلف:

- آسي . . . آسي . . . . . نون . . .

عرفت أن حكمة اللامبالاة أصبحت غير مقبولة. وتركت لرأسي وقدمي وأظافري فرصة التخطيط لأمر شنيع. قبضتا يدي تخشبتا وصارتا مستعدتين للمباغتة. توقفت. اقترب الرجل، صار إلى جانبي. استدرت إليه وواجهته، هاجمني بنظرة استصغار من فوق إلى تحت، سألني متظاهراً بالاستخفاف:

- أنت هو!!! السي نون. . . إيه هو أنت!!!

تفحصت وجه الرجل قرأت تفاصيل ملامحه. عيناه تقولان إنه شخص غير عادي، اهتزاز شفتيه وارتعاش حاجبيه يؤكدان لي لزوم الحذر. . . أجبته:

- لا . . . راك غالط . . . لست السي نون

لم يصدق. حاصرني بعينه تناثر شيء من البصاق في الهواء:

- آش قلت؟ أنا متاكد. أنا السي «واو» تذكر. . . نسيت ؟! سبحان الله!!!

تردد إسمه في ذاكرتي وأثار إحساساً غريبا وقديما جدا، وخيل لي أني أعرفه. لكني لم أتيقن:

-كلا . . . راك شبهتني . . . أنا ما سبق لي عرفت واحد بهذا الإسم!

ظل متسمرا بمكانه غير مصدق وتعجلت متابعا طريقي. تنفست الصعداء. بقي يشيعني بنظرات مستفزة. ودون أن ألتفت إليه رشقته بسهام إفريقية سامة. ثم بنظرات ساحر مسخته قزما دون أن يفطن، ثم تركت رشاشا يمطره برصاصات قاتلة ظلت تلعلع ورائي وتتساقط على الأرض بيني وبينه، لطول المسافة. حاولت أن أفسر ما حدث. هل ما حدث صدفة حقا؟ تناهى الى سمعي صوت آت من مكان قريب جداً: «أنت جبان» لم أهتم، وأقنعت نفسي أني لا أعرف الرجل وأنه ربما كان رجلاً مجنوناً، وفي اللحظة التي تبينت أنه قد أصبح بعيدا وأني صرت بعيدا عنه رأيته على بعد خطوات، أمامي هذه المرة مع شخص آخر. اندهشت. انحرفت إلى جهة أخرى من الطريق. سمعته يخاطب الشخص الآخر مستغرباً:

- انت هو السي "نون" الآن أنا متاكد. . . .

- قلت لك . . لا . . أنا السي "ميم"

- محال! . . . هي أنا واحد أحمق!!

- انتقم منك . . . آخذ الثار . . . . أقتلك كما قتلتني . . . .

- سر . . . سر . . . . اذهب أنت أحمق . .

أحسست أن الأظافر بدأت تطول والأنياب قد برزت، أظافري أنا وأنيابي. تعمدت الإسراع في الابتعاد. رأيت غباراً يتطاير وريشاً. ابتعدت أقنعت نفسي باني غير معني بكل هذا ولا أريد ان أكون شاهدا في قضية مريبة. تذكرت عند كل خطوة وجوهاً أعرفها. مرت بي مشاهد منفرة. تساقط بين رجلي أشخاص. بعضهم يموت بسكتة قلبية. بعضهم يتمرغ في دم. بعضهم يتلوى ويعصر بطنه. سمعت أنينا. ثم صوتاً متألماً هز جسدي هزاً انتصب له شعر رأسي أرهفت السمع. الصوت آت من داخل جسدي. لم افهم شيئا، لَمْ أتالم. تابعت طريقي. تزاحمت أفكار، صور، وخواطر تفلسفت بيني وبين نفسي: «إن الموت هو الشيء الذي لا يحدث بالصدفة. الموت دائما هو فعل قتل. القاتل في أغلب الأحيان شخص لانراه وكل ما يفعله الإنسان هو فعل القتل. القتل فقط وإن لم يع ذلك . . . لأن هناك دائما مقتولا . . . »

احتمال آخير:

دخلت بيتي، أسرعت إلى الحمام، وقفت لحظة أمام المرآة، لم أتبين ملامحي بوضوح . . . اختلطت بملامح السيد "واو" و"ميم" . . . أوقدت المصباح فاختفى وجه "نون" وراء زجاج المرآة. تعريت وصرت أغتسل. اكتشفت آثار جراح وبقية دم متجمد عالق بعنقي وصدري. لم أبال. رأيت وسخاً كثيراً بين قدمي. شعرت بانتشاء وبرغبة في القفز والرقص . .

لبست ثيابي . . . واجهت المرآة، فرأيت السيد "واو" يمسك بخناق السيد "نون" وعرفت أن المسالة ليست أبداً مسالة صدفة.

نزيف الولع

■ ربيعة ريحان

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

انغرست ضحكة المرأة العصبية في مسامع الأم كالاسياخ، كان يبدو واضحا انهيارها وضياعها التام هذا المساء، وكانت وهي توقع، مغمورة بنشوة الاستماع الى رنات القرع ونغمات الكمان، بيديها المخضبتين دوما بالحناء، على مساحة ثوبها النظيف المزركش، تمضي في رحلة حيادية، بنشاط عصبي، متأملة في استغراق أطراف أصابعها، في لونها البني الغامق.

نقلت الأم في حذر بصرها بين البنات، بهدوء بارد، وظلت وقتا تحدق إليهن. قبل أن تدير رأسها جهة الباب، تستعجل بصوت عال صينية الشاي، وكان واضحا، ان المرأة برغم شرودها، كانت تلتقط كلمات الأغنية وشفتاها منفرجتان. . . .

سارعت الأم الى صب الشاي، وقربت الفنجان منها، تماسكها المعزول ولد لديها الاضطراب، هزتها برفق، فحدقت فيها باندهاش. ناولتها الفنجان فسألت بنصف انتباه:

نظفت النعناع جيدا؟!

فابتسمت الأم رغم انقباض اعماقهما، وهزت رأسها، دلالة الإيجاب والاطمئنان.

رفعت المرأة الفنجان الى فمها وأضافت بعد اوبتها:

- كنت ساقضي أيامي ببيت عمي، لكنني تركتهم، لا ينظفون النعناع جيدا، وما سواه من الاغراض!

ضحكت الأم في صمت لهذا العصاب، وتذكرت غرفتها الصغيرة، المحبوكة بترتيب تلقائي صارم، الطافحة باشيائها النظيفة، وعبق الند والمسك، وفرحتها اذ تاتي لزيارتها، واواني الشاي تخرجها لامعة صقيلة. . . . . .

كانت نظافتها لوثة، وكذلك حبها للنشاط . . . . . وكانت كانما في حاجة دائمة الى الإفصاح الدائم، عن رغبتها التي تبديها باستساغة، ومن غير مناسبة، من خلف ابتسامتها الساذجة الرقيقة :

- أنا أحب النشاط!

وكان نشاطها الذي تعنيه، والذي يجمح بها، في تموج الحزن العتيق، لا يتعدى تلك الأشرطة التي تحرص على سماعها، وذلك الرقص المختلج العنيف، اذا شط بها الحال، حالها المهدر المحبط، المنفتح على الخواء! . .

تقول الام في نفسها، ورغم ذلك، فنزوات الفرح العذب في دمها. وقبلها الاخضر، أكسباها دوام الشباب!

كانت تحتفظ بجمال مؤلم، على بياض صاف نضير.

وكانت عيناها تلتمعان بنشوة رقيقة وضاءة، حين يسارعن الى وضع شريط غنائي بالمسجل، يروح ذلك التوتر العابر من ضجة الاستقبال، التي تضيق بها، ولا يحتملها شطط طبعها الشاك المريض. . . تكون مستثارة، شديدة الحرص اذ تجيء، مغلقة تماما، تتطلع بنظرات في تخومها ريبة وخوف، وتوق الى التمييز، ولمس مقدار الاقبال، وعدم السقوط تحت طائلة العبث السخيف أو الترحاب الملغوم.

وكانت الأم تصارع جاهدة كلما جاءت، ألا يحدث ذلك الاختلال البسيط في المرح، الذي يؤدي الى الشرخ. تعرف ان ليس بدواخلها متسع للاحتمال، وان الخادمة التي تلوح بها بعد كل امتعاض، من التوتر القسري، والانزعاج المزمن، تحصل لا محالة، ولاشيء من الاثبات الصادق، او التبرير الحنون، يضع نهاية لنغمة الحزن الحبيس في شكاتها، ثم بكائها، وغالبا سبابها الفاجر ومغادرتها.

وكان ذلك يحدث دائما، من الاسترضاء الزائد، اللاعفوي، المتعجل لمتعة المزاح، مما تأتيه البنات، والهتاف المتحمس باسمها ولها . . .

تتخلق فجاة تلك الضجة التي تجفل. يقبلن في عرامة الفوضى، متلطفات في مكر، وسائلات اسئلتهن المعتادة، تلك التي اجاباتها، تحت هبات الخبل، تجعل ضحكاتهن المتكتمة، تهدر بجرس واحد، وطبقات مختلفة.

يسحبها للرقص، فتسترخي مسلمة نفسها لجذب اليد، والذراع التي تطوقها من الخلف، فتتطوح بلا اتزان في محيط الغرفة، في خفق مختلج متسارع، فيتعالى الصياح، تتغافل قليلا الى ان تتجاسر احداهن بالبدء معها في الهزل، فتفطن مأخوذة بسوء النوايا واللعب المضجر، ويكون عنف ردها، تترك البيت، وتلطم الباب من خلفها بقوة! . . . .

ذلك كان يزعج بصدق مشاعر الام ويثير غيظها. كانت بلا تردد تعنف من تورطت أو شاطرت في اثارة حفيظة المرأة وإغضابها، ويذكرن وجه أمهن المحتقن وصوتها الآمر :

- لا أحب أن يتكرر ما حصل معها أبدا!.

وتذكر صغراهن لسع الضرب الموجع، لأن أخواتها ببساطة، كن يخلين مسؤوليتهن، ويحملنها وحدها كل تجاوز. . . . .

حدث ذلك كثيرا، في المرات التي جاءت فيها المرأة في اقتحامها المفاجئ، بعد غياب دام لأيام، وكانت الأم حينها خارج الدار. . . .

يسود الصمت بعد ان تذهب، وتلطم الباب من خلفها بقوة. . . . يَبْدأن في التفكير بانفراد، كائما على الرغم منهن، تحت ضغط حتمي، في ايجاد تبرير مراوغ مقبول، حذق، يقدمنه للأم.

وتسمع هي، في سياق عمدي، نسقا واحدا، مضطربا، متضاربا ملهوفا من التفاسير التي تحددت خطوطها منذ البدء، إيذانا بالمحايدة المرتاحة الواثقة، واخلاء الضمير!. . . وأحيانا، تلمس نغمة الإلحاح والاحتجاج القاطع من ردهن، بأن قريبتها غير بريئة براءة كلية، وأنها بهلا وسها، وقلقها غير متحددة المعالم، إنما تتجنى عليهن في حرصها الكبير، دقيق الحساب ويضحكن جميعا في توتر متواطئات. . . .

- أعرفكن جيدا، أعرف!. .

تقول الأم آخر كلماتها بنبرة اتهام، رافضة أية هتفة توضيح أو احتجاج وتكون تلك رغبتهن، بعد التحقيق الكدر، الطويل. . . .

انزعاج الأم قادها مرات، في شجو داخلي الى ترجيع الحكاية، والاعلان بشكل اكثر وضوحا، ان ذلك، لم يكن حال المرأة ابدا، وتتذكر بعين خاضعة، ابتهاجها وتوهجها، ووداعتها ولباقتها، قبل ان يختفي كل ذلك، وراء قناع الغربة. . . . ذهب ولم يعد، مثلما جاءها ذات يوم بعيد ولم يعد، ذاك الذي أغواها خلسة وغاب. . . وتنظر نحوهن بخوف.

حدث الخلل، حين كان يحدثها طويلا وهو يبتسم، عارضا في تلكوء وعكوف، احلاما ينضم عليها قلبها الغض، في فرح يثمل، وظلت هي صامتة ترقبه، بعينين مشرعتين تماما مثلما تفعل الأن، قبل ان يغادرها، فتنهك بحثا عنه، ويكتنفها رعب زيفه.

وجه الأم كان يبدو تعبا مقتطبا لحظات الاستنكار وما بعده، وفيما هي تحكي، كانت توزع نظراتها بين الزوايا والارجاء، كأن الامر يعنيها كثيرا، وكان صوتها يخرج مرتجفا بطيئا، وإذ تنتهي تظل متفكرة صامتة، ترقب بهدوء ودون توتر وجوه البنات، او تلتفت اليهن التفاتات خاطفة. . . . . . كانت في رحلة المواجهة المكرورة، تقودهن بتصميم وتمكن، الى معرفة ما قد يتمخض عنه ما تخشاه وترهبه، في استثارة محسوسة، ولكن يحسدن خوفها ولا يعبأن له. . . . . .

كن ايضا مغرمات بسماع حادث الانتحار، بالسطح العاري، الذي لم تطأه قدماها من قبل، كانت ايامها قد ركبتها حالة من الذهول والحملقة في الفراغ، وكانت تهجس بكلام خافت اليه!

يتحلقن حولها، ويحاصرنها بعدم صبر، بتطلبات ما يفضي اليه سؤالهن الاخير، يستعجلها

مازحات، حين تكون رائقة، لتعليل ذلك التهيؤ، قبل ان ينقذوها وتغادر نهائيا تلك الدار، كانت قد تزينت وتعطرت، وسرحت شعرها الطويل، والقت به الى الخلف، مؤطرا قامتها الاقرب الى الطول، وأطلت على الدنيا من فوق:

- دخت!

قالت، وهيأت نفسها لطرح حملها الثقيل!...

- لكنهم ضبطوني لا ادري كيف..

وتنظر نحوهن بعدم اقتناع ومن غير فهم....

فكرة القفز الى الارض، التي اوقفها الاهل قبل ان تحصل ذات صباح ربيعي بعيد....

يسألنها معابثات، في تلميح، مشيرات الى طقوس البهرج الاخرق، ساعة القطع النهائي، بخطوات لا رجعة فيها، ما الذي كان سيعكر صفو اطمئنانها، وهي تلقي بنفسها في الشارع؟....

تقول مبررة، ضاحكة ضحكتها العصبية الخجلى:

من غير زينة؟..... ماذا سيقول عني رجال المطافىء؟!....

تحكي في استحضار بهي، وطفولية ايضا، حكاياها التي تكررها مرات..... اعدادها الغفيرة ممن رفضت او تحفظت عليهم من الرجال! تشير اليهم بسيماء تأفف، وكيف ابتعدت ممتلئة باحساس بالانتهاء، ويجرفها التصور العنيد، الذي تقيمه، له مرارة العذابات وحروق الالم...

وإذ يسألنها:

- والخضار؟!

تضحك في بهجة وانتصار، وتدخل في تفاصيل وتهويمات لا تنتهي، تحكي عن ذلك الذي جاء، وأكمل وقت جلوسه صامتا، اذ عابت عليه في نفسها حذاءه الذي من مطاط، رأته وسخا وتركته يعود كاسف البال!...

لكن عطفة الشغف لرجل، ذاك الذي لاحد له، والذي لا تدري ولو على مضض كيف تخفيه، كان يجعلها مشجعة باستعداد ابدي لتصديق اي قول.... تنسى إصرارها المضحك المزعوم، في نزوع قاطع، وتستسلم بضراعة مبهمة لمن يتأملها بمهابة مصطنعة وعبث، ويسألها هاتفا على غير انتظار:

- عندي لك زوج!

تبتسم ابتسامتها المؤسية الحنون، وتتردى من جديد في مهاوي اللهفة والامل، في صلابة ضمنية ومكاشفة...

حين جاءت هذا المساء، وقفت قليلا على الباب تنتظر، صعدت بصرها في الانحاء، وترددت قبل أن تدخل، كأنما كانت عقدت العزم على العودة. فنهضت الأم لاستقبالها، في حضورها

المفاجئ، استقبالا سعت الى جعله ينأى بها عن كل قلق، ويشعرها، هي المسكونة بالتوتر، أن غيابها طال، ومجيئها مناسب. كانت تخاف عليها من تقلباتها، حين تحل الفوضى فجأة في حديثها، وتركبها ضحكاتها العصبية الخجلى. . . . وكان واضحا ان الدوامة المعتادة، عنيفة الإيقاع هذا المساء. . . . .

اختارت مكانا اجلستها فيه، ورأتها، بنظرة جانبية مسترقة، تتلمس ما حولها وتتحسسه، بعصابيتها المعهودة. . . .

توقف الغناء فجأة، فامرت الأم بتغيير الشريط. كانت البداية حادة اللهجة والايقاع، وللصوت بحة جريحة خشنة، ورأت المرأة، من جديد، تطفو على إيقاع موج اللحن الحار المتسارع. .

تحركت الطفلة عنفتها أُمُهَا مرات، وهي تحترق شوقا، راغبة في الاقتراب منها، فمنعتها نظرات الأم المتوعدة اليقظة. . . وكان انفعال المرأة، الذي لاغلاب له، يشتد، واحتدامها يتفجر. . . نظرت بتواطؤ وتآمر نحو الطفلة، فهرعت الطفلة نحوها بخفة متناهية، وسحبتها من يدها فوقفت. . . .

انفصلت المرأة عنها، بقواها التي كانت تفيض عن ضيق، وبدأت توا في رقص كأنه انفجارات ألم موجع عنيف. .

انتفضت الأم جافلة، وقد وضعت يدها على فمها، وهرعت بدورها نحو الطفلة، التي قفزت، وانفلتت منها ضحكة. . . .

- فعلتها ثانية!

ولولت الام مأخوذة، وجرت نحو الطفلة التي غيبها المجاز، وجرت سريعا من خلفها البنات. .

بعد صراع منهك، افلتنها من يدي الام، وإذعدن ممتقعات، متدافعات الى الغرفة، راضيات في صمت عن جراءة الطفلة اللعينة، سمعن اصطفاق الباب يرتطم بقوة. . .

لما فتحنه ثانية، كانت المرأة تزيل بمنديل آثار الغبار عن حذائها الخفيف، الذي بكعب وطيء. . . . . .

خريبكة فبراير 1994

ذات يوم...

■ عبد المجيد الهواس

كانت خصلة شعرها تسقط إلى الأسفل، تكاد تلامس العجين الذي لم تتوقف عن دعكه وبحركات كانها لم تكن إرادية. وكنت أجلس قربها أحاول استخلاص ذلك الوجه من انهماكه في أرق التفكير. صرت أنظر إلى خصلة الشعر التي كما لو بدت لي بيضاء، لم تكن بيضاء. كادت أن... وجه أمي يستر دائما حزنه بمرارة ونبل، لم تنبس بكلمة، رفعت خصلة شعرها التي ابيضت فعلا بالطحين.. خبز.. آخر الخبز. قالت: «وماذا ستفعل بعيدا عن الدار!».. وكان المذياع الهرم الذي لم يتوقف أبدا عن نقل أخبار الحروب بدءا من طروادة يمتص دمها حين نخرج من البيت.. كان قذيفة ما ستنزل هنا أو هناك.. أقول لها إن الحروب بعيدة في قطر أبعد من الوريد..

– هناك.. أليست هناك حرب... أو ليس النصارى واليهود هم أصحاب هذه الحرب. ثم إن كل شيء من وراء البحر مرعب.. أليس ذلك العالم من خلف البحر من قتل أم محمد ماتت تحلم أن تراه. ولم تره. كانت تقول إن محمدا مات حين غاب في تلك الجهنم وكأنه لم يكن يأكل هاهنا خبزا حلالا طيبا..

وارتفعت تلك الرائحة الساحرة. رائحة احتراق حبيبات الطحين، الخبز أشهى ما يمكن الحلم به. ساخنا حين يكون.. كسرت الخبز نصفين، رأيت أصابعها تندس داخل نصف الرغيف، فيصعد منه بخار حار. وضعت صحن البطاطس على المائدة الصغيرة وجلست تنظر إلي وأنا آكل. آكل وأبتلع بلهفة لم تكن معتادة. شهوة لم أفهمها أو لم أرد أن أفهمها. شربت.. لم أشرب. ابتلعت آخر لقمة أو ربما أدرت أصبعي في الصحن.. دورة لم تكن مفتعلة.. ولم أشرب الشاي. جلست

قرب الكأس . . رائحة النعناع ووجه أمي . كيف يمكن تصريف كل تلك الإحساسات المتداخلة ، ذلك الغد المثقل بالحقائق . وأمي . . تلك التي حاولت أبدا أن أتسرب إلى دواخلها لأفهم شيئا عصيا على الإدراك . إحساسها بفرحة قد لا تسعفها السنون أن تاتي . ورغم ذلك رشفت من كاس الشاي . ولم أستطع أن أنظر في عينيها . . دائما أصاب بدوخة العينين الحزينتين . تقول أمي :

– لم يبق من العمر غير القليل . . . هل نسيت أيام الجامعة! لم يكن يبعدك عن البيت سوى مقدار أربع ساعات من السفر . ورغم ذلك لم أكن أنام . يأتي أحد الأبناء ويحكي عن الإضرابات والموت والجرحى . ثم دائما تعود وتكون هزيلا وذابل الوجه والعينين . من ذا الذي سيسعفك هناك . . كأن هذه الدراسة جحيم لا ينتهي . . وأم محمد ماتت . . ومحمد . . ! ليغفر له الله .

كان «علي» يشد داخل قبضته على أوراق نقدية . دعقها وأقحمها داخل جيبي . . قال : «هذا كل ما وفرت» وكنت أعرف أنه لم يوفر شيئا ، لأن الزمن لم يكن يترك له هذا الأمر في الإمكان . شتيمة صغيرة تلقيتها منه وأنا أرد إليه ما باع به شيئا ثمينا لديه . ربما الشيء الوحيد الذي كان ذا قيمة في البيت .

ولماذا فعل محمد ذلك؟

لماذا لم يعد . . ؟

لم يستطع محمد أن يجيب . . كنت قد شربت ما يكفي لكي أدفع بكل الحزن إلى الخارج ، قال محمد أني لن أفهم . . كل شيء يمكن معرفته بعد قضاء عام أو عامين . وقلت في داخلي إنه لا شيء يمكنه أن يمتص منا آخر قطرة من الحنين .

– أمك ماتت

– وهل تفكر أنت في شيء آخر غير ذلك الوجه! ربما لأنني عرفت بموتها لم أستطع العودة . . وكيف ستعود والآلة قد اندست في لحمك شظية لا تستطيع أن تستلها دون احتمال نزيف قاتل . . وعلي!؟ . . انظر كيف تطاطئ رأسك . . ! ماذا ربح وماذا سيربح . أنظر أنت كيف صرت متورد الوجه . . ككلب لطيف وجد كل العناية من سيدة لا تحلم إلا بنظافته وأكله وشربه . غرفته جميلة لا ينقصها سوى أن تطل على البحر . . وعلي! أما زال بعد يستيقظ في صباح القيظ أو البرد ويسمع ارتطام الأشياء على صفيح براكته الخربة أو يقف أمام باب قصديرته الساقطة ليستنشق الهواء المنعش فتنخره رائحة البول العطنة التي تلذذ السكارى في عتمات الليل يسقون بها جذوع كل البيوت الواطئة . . أعرفه كيف صار . أرسل لي ذات يوم صورته . . صورة بحجم بطاقة التعريف . وضعتها في كف اليد ثم وضعتها على الطاولة ثم علقتها على الحائط ثم أخفيتها داخل صندوق لا أفتحه إلا في ليالي السكر الفظيع ، وضحكت وأنا أتذكره صاحب العظم الصلب ، نتضارب ونترافق في عرصات الطفولة القصية . كان صلبا حقا . وأنا ضحكت حتى البكاء . وكان البكاء لحظتها هو

الأصل، حزن عارم لم أعرفه حتى لحظة وفاة تلك الأم الطيبة. . أحد العائدين من جحيم حقيقي. من أحد معاقل «المازلمان». ولم يكن الفاعل نازيا، كان أعنف، ذلك البلد الذي كنت تحكي عنه ولا تفتأ تقول الوطن. . وما الوطن! . . لم تقل أبدا إنه كان يخرج للتو من «المدرسة». . السكويلة. . ذات النوافذ العالية. . أو في الأصل ليست فيها نوافذ، أو ليس السجن مجرد أقبية عقيمة ومظلمة! كتب لي يومها خلف الصورة «عذرا على كل تأخير. . لقد كتبت لك عددا من الرسائل لم أبعث بها أبدا. . ذات يوم ستقرأها. . » أرأيت كيف أنه لم يبعث بها؟ كمن أعتقد أنك ستحملها معك. . أم أنك لم تكن تعرف؟

- كنت أعرف، لكنه فضل أن يقرأها لك ذات صيف حين تعود. .

- اللعنة. .

دفع محمد بكاس النبيذ تجاهي. الكاس التي أودت بزجاجة ثالثة إلى القمامة. قام يحمل زجاجتين أخريين. فتح الأولى وهو يقول: «اشرب على مهلك» ثم بدأ يكرع من الثانية. . أفرغها في نفسين. . رأيت عينيه تدمعان. أردت البكاء أيضا، ولم أفعل. . تركت نفسي في سهوها المتوتر كعزف على أوتار مقطوعة. فتح محمد ذلك الصندوق. . قلبه وخاض في ركام الأشياء الصغيرة والأوراق والصور. . حتى انتشل صورة علي.

- وأعرف أيضا أنه لم يسرق ولم يقتل. . لم يحك لي حتى. . وفهمت. . كنت مخطئا في الأول. لكني فهمت دون أن أعرف التفاصيل. لا شك لطم شرطيا على قفاه، أو حلق رأس المقدم أو القايد بموسى غاضبة.

- لا شيء من ذلك. .

- وما الذي حدث؟ أنت صرت تعرف هذه الأمور أكثر مني. . عايشته عن قرب، لكني رغم ذلك أعرف طباعه. يثار للإهانة ولا يحتمل الذل.

- حدث ذلك في المطعم. . في الجامعة. أفرغ صحن العدس في وجه مدير المطبخ، انتشل مسمارا صدئا من وسط الطعام. قال له المسؤول إن أمه لن تطبخ له في حياتها أفضل مما ياكله في الجامعة. أفرغ له الصحن في وجهه فقط. هذا كل ما فعل. طردوه لكنهم قبل ذلك لفقوا له تهما لا تحتمل. وذهبت مجموعة أخرى معه. أولئك الذين ينخرهم الفقر والحزن. أنا رأيتهم يضربونه وهو كان يصرخ ويلعن. قال للمسؤول في حدة الصراخ إن الفرق بينهما هو أنه خرج من رحم طيبة، وأن الأم التي وضعت طباخا على تلك الشاكلة لا شك وضعته من الخلف

وراح محمد ينظر في الصورة من جديد. دخلنا معا في دائرة سوداء قاتمة. عميقة كجحر. لم تفك قتامتها سوى «ماري». ماري التي استيقظت من نوم عميق. سالت عن الذي يجري. شغلت شريط موسيقى ودخلت الحمام.

كآبة سوداء. أمي لم تبك. تركت بكاءها لما بعد السفر، سمعت شهيقها وأنا أحاول أن أجد طريقا لإغفاءة قصيرة، كان القطار يفتح لي أفقا.. شغلتني لهفة رؤية البلد البعيد، وباريس حاضنة لوجع خفيف. قال علي في رسالته إنها لا تنام. ثم حين أرسلت له الصور، ورات أمي أن عظام وجهي لم تعد بارزة، وأني حين جلست أمام العدسة ارتديت لباسا أنيقا ووضعت في إطار المشهد أطباق حلوى وفواكه وخبزا ثم رسمت ابتسامة فرحانة كما في باقي الصور والشوارع الجميلة وباريس كلها..

قال علي: أمك تقبلك وتدعو لك الله..

خصلة الشعر مدلاة. خلت أمي ترفع رأسها عن صحن العدس.. تنظر إلي وتبتسم. كتبت لها رسالة طويلة. جمعت فيها كل تفاصيل القلب، لملمت فيها سنوات الطفولة والصغر، شقاوة الأيام، أحزان المراهقة. شغبها. وجع الحب الأول. أهازيج لفافة التبغ الأولى. تلك اللفافة السحرية التي يصعد وجعها إلى قمة الرأس وتظل لذيذة تفتح شهوة السيجارة الثانية. وأمي تغضب من تلك الرائحة التي كنت أحاول داخلها أن أجد معالم رجل.. يستطيع أن يكبر بالتعب والعمل المرهق من أجل كسرة خبز، دفتر وكتاب. ولم أستطع أن أبعث بها، مزقتها ثم أعدت كتابها من جديد وكلما مزقتها ثانية وثالثة أعدت صياغة تفاصيل جديدة لن أستطيع رغم كل شيء أن أبوح بها، وأمي لن تقرأها، لأنها لم تقرأ ولم تتعلم في كتاب، كنا نعود من المدرسة نفتح الدفاتر ونرفع الأصوات، وكانت تمهلنا قليلا ثم تقول: تعالوا.. نأتي.. نأخذ الدفاتر نرفع الأصوات ثم تنخفض بالتلكؤ والارتجال، ثم تدفع إلينا بتلك الكراسات المحزنة وتقول: «أعيدوا القراءة مرة ثانية».. مضت السنون حين أدركنا أن إمكانية المراوغة ممكنة، وأمي كانت تمسك الدفاتر وتوهمنا بأنها تفهم. تنتظر لحظة التلكؤ لتقول لنا: أعيدوا مرة ثانية. صرت بعد أن فهمت أعوض كلاما بكلام. ارتجال مبالغ فيه لكي أفرح برضاها وكنت أحاول ألا أخفق، لأن أبي كان قاسيًا وحادًا كموسى حلاقة. موسى صدئة.. قرأ القرآن دون أن يفقه منه شيئا. ولأنه لم يكن يفهم. كان قبل كل شيء يضع عصا غليظة جانبه يجلس جلسة الساموراي والسيف إلى جانبه، تختل الكلمات والألفاظ.. تضيع الحروف من بين الشفاه، وجه أبي قبيح. غليظ دون رحمة، عيناه مريضتان حد الانتقام.. ممن كان ينتقم؟ كانت أمي تشتغل في البيت بالخياطة. تظل طيلة النهار خلف تلك الآلة الدوارة إبرة حادة تصنع المعجزات، والخيط الذي ينسل من أنبوبه فيتقلص طوله كلما ازدادت أمي سهرا وتعبا واذعانا لذلك الصوت: «هذا العمل لأجل المستقبل» ولم تكن تعرف من المستقبل غير حضيض التعب والمرض والسهر الطويل. وأبي كان يقفل الدكان ولا يقفله يسرح العاملين مساء ويغلق باب الدكان ثم يفتح لأمي بابا للسهر.

– غدا لابد من إنهاء كل شيء. سنبني مسكنا فخما دون باقي المساكن.

وكانت أمي تبيع ما تبقى من حليها كي يقف أبي على العمال للصراخ والشتيمة. «لا تفسدوا في الاسمنت.. إنه ليس ترابا..» وأمي تخيط وتبيع حليها وأبي يقف كالقدر فوق الرؤوس يسب ويشتم. والبيت لم يكتمل أبداً. ضاع في سهرات أبي وأسفار المتعة. ثم حين يعود ذات مساء، يعد كل شيء الكؤوس في المطبخ. ينظر في قارورة الزيت، في كيس الدقيق، في قطع الثياب المتبقية، يشعل الضوء في غرفة النوم لتقوم أمي مفزوعة.

- كم الساعة الآن
- الرابعة صباحا.. أريد شايا
- وهل هذا وقت الشاي... أنا متعبة
- كفاك من الكسل.

وتقوم.. الأجفان المثقلة بالحزن والتعب لا تستطيع أن تتباعد لتفتح عينا للنظر. وتعد الشاي.. تفعل كما يامر. ينظف الكاس مرتين أو ثلاثة. يوضع في وضع معين على منديل مطوي بدقة. آنية الشاي لا يجب أن تسيل من شفتها قطرة. وأن يصب الشاي بكل الاحتراس الذي يبعث في داخله اللذة.. أن يرى تلك اليد المرتجفة بالتعب تتأنى في ملأ القدح.. وتعود أمي.. ويكون قد نام، وارتفع غطيطه في الأجواء.

ARCHIVE

وأمي لن تستطيع القراءة الآن لأن أبي لم يكن يحب لها ذلك.. أن يفتخر هو بذلك الامتياز، وأن يجمعنا صغارا حوله يقرفص ويحكي وتنفتح أفواهنا من الدهشة. ونكبر ويحكي ويردد نفس الكلام وتتقلص الأفواه والدهشة كي تكبر الدهشة الأخرى «كيف لا يتعب!» وهو لا يفهم في درس الفيزياء ولا الفلسفة، نرمي إليه بمخطوط فيضع نظارته بكل احتراس وينقبض وجهه ويبدأ في التلكؤ وتنقلب اللعبة ويظل في داخله العناد.

وأبي لم يكبر ولم يشخ ولم يحد عنه العناد، ظل صلبا ومتسلطا واستبدل ثوب السهر والمجون بجلباب الصلاة. صار شغوفا بلعبة الفقيه وبتآويل القرآن، كل شيء لصالحه ونحن الشعراء يتبعهم الغاوون، لم يجد فينا مريديه. راح يبحث بين أقربائه عن تلامذة يتعبهم قليلا ثم حين يصعد إليهم الملل يدفعونه خارج بيوتهم.

وأمي ارتاحت منه الآن، راح يعتكف في بيته بعيدا عنا، معتزلا ومتصوفا ومتسخ الثياب، وأمي لا تنام، ولن تستطيع أن تقرأ سطور الرسالة التي لن أبعث بها، وعلي لن يستطيع أن يشرح لها، انها لن تفهم غير الصمت الخجول، ذلك هو الحبل الوريدي الذي يربطنا. ولهذا لم تقل شيئا، تركتني أذهب لكي أرى غذاً أفضل وقد علمت أن الذين يعودون ذات صيف من الخارج يستطيعون الاحتفاظ بابتسامتهم طيلة النهار، وأن الجامعة هناك لا يحيطها العسكر والبوليس على الأقل. على الأقل لن يحدث ما حدث لعلي الذي كان عليه أن يلعق الحساء العالق بالمسمار الصدئ في صحن

العدس ويحمد الله .

كانت أمي تقول إن المسكين لم يعرف بعد فرحا حقيقيا . أبوه ألقوا عليه قنينة غاز في السجن بعد الاستقلال ، ولم يعترفوا له أبدا بانه قاوم الاحتلال بضراوة ، بل كان عليهم أن يتخلصوا منه ومن أمثاله لأنهم كانوا يخافون من تلك الضراوة . ضراوة من دافعوا عن حلمهم بحياة لم يجدوها فيما بعد . لم يجدوا غير الخونة يترأسون المناصب العليا ويحكمون في الناس . وعلي كان يحكي لي كما كل مرة . وأمي صارت تحكي عن أبي ، قالت إنه لم يكن حزينا أو متلهفا على أن يطرد المستعمرون ، ذات ليلة ربما أصابه الأرق حين رأى وجه أحد أصدقائه مدرجا بالدم . . اتفق مع أحد أصدقائه الأوفياء على شراء سلاح ، كان مسدسا صغيرا ، أغلقا الباب في غرفة صغيرة وأخرجا المصحف وأقسما على أن يحتفظ كلاهما بالسر . . لكنهما ارتعبا من المسدس ولم يستطع احدهما أن يطلق رصاصة ، لأول مرة سمعت الرصاص يزغرد . . كان العمال قد خرجوامن المصانع والتلاميذ من المدرسة والعاطلون من استدارات الأزقة والطلبة من الجامعات . اعتلى الصراخ واحترقت السيارات وزغرد الرصاص ومات المئات ، وكنت قد نجوت . قال محمد إنه رأي المظاهرة قبل عامين في شاشة التلفزة . وأحس لحظتها برعشة الخوف . لكننا نحن لم نستطع أن نتحدث عن ذلك ولا الصحف ولا التلفزة ولا حتى الناس . البوليس انتشر كالوباء يتصنت على الجدران ويقتنص الأفواه ، ثم كأن شيئا لم يحدث ، كل ما حدث هو تلك المرارة التي تصعد دائما إلى الجوف ثم ترتد إلى القلب .

- ذات يوم ستصل السكين إلى العظم . .

قال محمد إن عظمنا رخو كالإسفنج . . ولم أتفق معه ، إذ لابد أن يتصلب العظم ويصبح أكثر صلابة من الهراوات .

وانقطع رشاش الماء . خرجت ماري كقطة مبتلة في مطر ليلي ، حزمت فوطة صغيرة حول خصرها . وأدارت رأسها فارتمى الشعر في حركة دائرية كراقصة غجرية داهمتنا وأرعشتنا بحبات الماء . موجة عارمة صدمت صخراً وابتل الذي فوق الصخر .

- هيا كفى . . !

وكنت قد أخفيت وجهي متأخرا . لكني صرت أمرر كفي أمسح حبات الماء عن وجهي . محمد انتفض وقام ، تعرى في حركة سريعة واندس خلف ستارة الحمام ، أطلق الرشاش وجلست ماري على حافة السرير . . تنظر إلي وتمرر يدها على صدرها . . تحرك رأسها وتحاول استدراجي إلى عينيها ، وتمرر يدها على صدرها ثم تنظر إلي وتحرك أيضا شعرها مرة أخرى ولا تنقذف منه حبات الماء ، ولا أرفع رأسي . . أسقطه . . أتركه يتهواى في سواحق الصور . وتختل الصور بجسد ماري المباغث . . أمرره في سقطه الرأس والرغبة التي صارت عارمة . جسد امرأة . . أنثى منقذة . وجه حبيبة الطفولة في البعيد . . عرصات الزيتون . شجر البلوط في الغابة . . رغوة الجداويل الصغيرة . .

غيبوبة الأحلام والقبلة الممطرة. فجر الفرح عناد السجال. . أقاويل الرجال. . غضب الجيران. . قصص طويلة للشكوى والسمر. ابن زبيدة الماجن. أبوه التقي وأمه المسكينة وهو لا يقدر حتى على نصب خيمة وإقامة عرس ولم تكن الحاجة للخيمة أو العرس هل يحتاج الحب غير خيمة العينين الدافئتين والثغر المتورد بالابتسام!! خرجت والأدراج تئز تحت قدمي. لا صوت ينهق في مساء باريس غير صفير صغير يتلاحق إلى الأذن كذبذبة الحلم ثم يتلاحق صدى تلك القهقهة الصغيرة العذبة كقرقعة حذاء أنثوي على أسفلت مدينة نامت تحت أضواء الرؤيا.

- يقولون إننا لم نعد نصلح لشيء. .

- وهم لا يصلحون إلا للأقاويل الكاذبة والنميمة.

ولأننا لم نكن نشكل فصلا من تلك الرواية التاريخية التي لا تنتهي. . طفل وطفلة كبرا مع بعض وإصابتهما لسعة الحب السحرية. . رحنا نعيد صياغة الطفولة من جديد. بين الأحراش وخلف الدور وتحت انبلاجات الفجر. . ثم ذات فجر لم أرها. سمعت فقط تلك القهقهة العنيفة تركض في طبلة الأذن كحوافر الفرس. وكانت قهقهاتها تشتبك مع أنفاس ذلك الرجل التي تشبه فحيح أفعى. رجل قام بالواجب. نصب الخيمة، ذبح وأولم واستدعى الراقصين والراقصات ببارود الهياج ودفع باقي النسوة خلف ستارة مطبخ طفح برائحة البصل والزيت واللحم والطحين.

وأبي أيضا أكل بنهم. بشراهة الفقهاء والذاكرين. ويقال إنه كان يعرف، ولذلك حضر الوليمة وأكل. . رفع عكازته ورقص. واستدعاني في صباح الغد ليحكي لي تفاصيل الليلة ويضحك. ويعجن قلبي ويضحك. وأنا لم أنم تلك الليلة ولا في الليالي التي سواها. ولم أترك الحزن يمتصني، احتويته كإبرة حادة ثم استللتها مع خيط رفيع من الدم. ثم رتقت الجرح بنفس الإبرة وبنفس خيط الدم. ونسيت. نسيت كي أؤثث احدى حجرات الذاكرة.

ولم أتساءل لماذا فعلت ذلك؟ أو لماذا لم أسع إلى رؤيتها مرة ثانية ولو من وراء حجاب. من خلف كرمة أو من خلف سور أو في طريق يقودها إلى الحمام. . هكذا. . للأشياء أن تسير على نحو ما. دون عناد كبير تنتهي الطفولة وتخلف شكلا من أشكال الحنين. يكبر في لحظات مهتزة رخوة. لحظات خوف بارد وارتجاف دغدغة نبيذ لألياف الذاكرة، أو رسم خيوط لم تعد مرئية نحو قلب استيقظ من وخز إبرة مخدرة. رعشة باردة. الهواء رطب ينعش مسام الجلد، جسر «سان ميشال» هذه المرة.

لأول مرة أشعر بارتخائه وامتداده. أرمي الخطوات مثقلة فيه. خطوات ليست متعبة. يسري ذبيب الاختمار في عروقي. . ويمتد الجسر. يسير قنطرة إلى اللامنتهى. متمددا إلى أفق البنايات والحي اللاتيني. مقهى «الانطلاق» يقترب ويبتعد. يفتح باب الشارع ويغلقه. ثم يختفي. يعود للظهور. تتراقص داخله الوجوه. ثم تمحي

نفس الصفير دائما في الأذن. كدغدغة. بدأت أستيقظ، أسمع الأصوات. زخات مطر خفيفة، أتلوى في المعطف وأندس داخل المقهى لأشهد انهمار المطر العنيف من خلف الزجاج. تسيل خطوط الماء يتدفق عليه الزجاج. كان عيونا شفافة تقذف سيول الماء. يسيل في المجاري وانبساطاتها. وترتفع حرارة الداخل. سيجارة. رائحتها مثقلة بالرطوبة. أمتص بانفاس قوية واسحب خيط الدخان اللذيذ إلى الداخل، وماذا ستقول تلك السيدة العجوز؟ . . انسحبت خلسة في الصباح وتركتها بمفردها تشتغل داخل الكافيتريا. وهذا المساء ماذا ستقول؟ لم أطل جلستي. ما إن فترت حدة المطر حتى التويت في سرداب النفق، ركبت الميترو وعدت إلى غرفتي.

لم تقل العجوز شيئا سوى أنها ردت التحية وطلبتني أن أقضي صباح الغد في الصالة. العجوز التي قالت إن زوجها حمل صورا جميلة عن بلادنا في فترة جنديتة وحضر حفلات أعراسها الرائعة. أنا لم أحضر تلك الحفلة التي أحرق فيها تنين المدينة. ذات يوم سيستيقظ وسيبعث من رماده. ذات يوم.

الرباط : ذات يوم

سيدي احمد بن موسى: التاريخ والاسطورة

■ عبد المجيد الزگاف

اسمه سيدي احمد بن موسى. هو ولي سوس الاقصى. توفي سنة 1563 ميلادية اي 971 هجرية، بعد ان عمر طويلا.

هو ولي سوس الجزولي ثم السملالي الشهير. ساح كثيرا وربما اكثر من ثلاثين سنة. استقر بتزوالت واسس بها زاوية. ثم بنيت على ضريحه قبة عظيمة تقام حولها ثلاثة مواسم كل سنة الى يومنا هذا.

تبع سيدي احمد بن موسى الطريقة الجزولية في التصوف التي اسست في القرن التاسع عشر على يدي ابي عبد الله محمد الذي كان يتبع بدوره الطريقة الشاذلية.

وفي القرن السادس عشر اذن، كان هذا الولي الصالح من انصار الشرفاء السعديين ضد البرتغاليين الذين استولوا على مدينة طنجة، لكن سرعان ما استقل عنه أتباعه وأسسوا بدورهم مملكة صغيرة في تزوالت التي كانت إيليغ عاصمة لها. ثم ان قوة وهيمنة حفداء سيدي احمد بن موسى صارت تفوق حدود تزوالت حيث زاحموا الشرفاء العلويين في تافيلالت في القرن السابع عشر. وابتداء من القرن الثامن عشر اضمحلت القوة السياسية لاتباع سيدي احمد بن موسى واحتفظوا بعزيمتهم الدينية.

هذه بايجاز نظرة سريعة عن حياة هذا الولي. ان حياته واحواله مكرسة في كتب التراجم وكتب المناقب، ابتداء من القرن السابع عشر الى قرننا هذا. فنجد ترجمته عند محمد ابن عسكر في **دوحة الناشر**، وعند محمد المهدي الفاسي في **ممتع الاسماء**، وعند ابن ابراهيم في **الاعلام**، وعند احمد بن خالد الناصري المؤرخ المشهور في كتاب **الاستقصا**، وعند محمد مختار السوسي في **ايليغ**

وفي **المعسول**. ونجد أخيرا نبذة عن حياته في الموسوعة الاسلامية الشهيرة التي تصدر بليدن باللغة الفرنسية والانجليزية.

فما الدافع اذن لان نهتم بهذا الولي الان؟ هل هناك أشياء جديدة تختلف عما هو موثوق ومعهود؟ اول شيء دفعني لان اهتم بهذا الولي هو ان حياته، كلما كرست، احيطت بشيء من الغموض لان تصبح اكثر من حياة عادية. الاحظ كذلك ان حياة هذا الرجل اصبحت موضع نصوص فلكلورية واسطورية لا علاقة لها بالتاريخ ولا بمكان مسقط رأس الولي، بل أصبحت تدور في عالم الخيال.

نجد اذن حياة سيدي احمد بن موسى في كتب التراجم وكتب المناقب. وكتب المناقب لا تعطينا تفاصيل عن حياة ولي وانما نبذة منها. فهي تهتم قبل كل شيء بالجانب الروحي وبالكرامة. لنأخذ النص الذي جاء به محمد بن عسكر في **دوحة الناشر** الذي كتب 1563 وهي نفس السنة التي توفي فيها الشيخ سيدي احمد بن موسى.

«ومنهم الشيخ الشهير، الولي الكبير، العابد السالك المجمع على ولايته ومكانته، ابو العباس احمد بن موسى الجزولي، من اهل السوس الاقصى، وكان معاصرا للشيخ ابي عبد الله محمد ابراهيم، وهو اشهر من ان يذكر، ومناقبه كثيرة، وكرامته شهيرة. وكان في بداية امره سياحا طاف اكثر المعمور، ولقي كثيرا من الاولياء، يقال انه بلغ جبل قاف وشاهده، وكان كثيرا المكاشفة والكلام على هواجس الضمائر، وظهرت له العجائب من الكرامات. توفي في اول العشرة السابع، وقبره ببلاده اشهر من ان يعرف به».

هذا نص منقبي. وهو جنس من اجناس الكتابة يخضع لقواعد خاصة، وهو يعتمد على الكتابي والشفوي والإسناد. وله ارتباط بالتاريخ وبالفلكلور.

فلنبدأ اذن ببعض الملاحظات حول هذا النص.

1) **الاسم والنسب:** لم يعطنا ابن عسكر الاسم الكامل للولي ونسبه، فمحمد المختار السوسي مثلا يذكر اسرة سيدي احمد بن موسى ويؤكد انها شريفة، يتصل نسبها بالحسين بن ابي طالب. يقول: وهذه سلسلة سيدي احمد بن موسى: احمد بن موسى بن عيسى بن ابي بكر بن عبد سعيد بن محمد بن عبد الله بن يوسف بن صالح بن طلحة بن ابي جمعة بن علي بن عيسى بن الفضل بن عبد الله بن جنيد بن عبد الرحمان بن محمد بن احمد بن حسين بن اسماعيل بن جعفر بن عبد الله بن حسين بن الحسن بن علي بن ابي طالب (2).

ما معنى هذا النسب الشريف؟ كما نرى في عدد كبير من مناقب الاولياء، فالتعلق بالنسب الشريف ظاهرة تلفت النظر حيث ان الاسم والنسب الشريف يعطيان جاها وهيبة ومقاما وشهرة ومكانة خاصة في الحياة اليومية. التعلق بالنسب الشريف من خصائص بعض الاولياء. لم يذكر

ARCHIVE
http://Archive.sakhrit.com

الممتع والاستقصا هذا النسب الشريف.

2) **الكرامة:** يتحدث النص عن كرامات سيدي احمد بن موسى ويقول انها كثيرة وعجيبة كالمكاشفة والقراءة في ضمائر الناس. ولم يضرب لنا مثلا لذلك. لكن اشهر كرامات سيدي احمد بن موسى هي تلك التي تتعلق بالسلطان عبد الله الغالب. كان هذا السلطان يخاف من وصول الترك الى ميناء طنجة. يقول الناصري:

«ثم اتى الترك الى بوغاز طنجة وسبتة، فخافهم وتشوش منهم كثيرا، ولم يهنأ له عيش، فجعلت حاشية يهونون عليه امرهم. فقال: دعوني منكم حتى استقي من رأس العين. ثم ابرد بريدا الى الشيخ. فلما اتاه سيدي احمد بن موسى صاح: يا ترك ارجعوا الى بلادكم، ويامولاي عبد الله هناك الله في بلادك بالعافية».

ثم بعد ذلك انصرف الترك من طنجة. وهكذا ما وجد السلطان البركة في مدته وملكه الا بكرامة سيدي احمد بن موسى. ان المختار السوسي حين خصص اكثر من خمسين صفحة لحياة هذا الولي، ذكر كثيرا من كرامته، والمختار السوسي كان دائما يحاول ان ينقح ما في حياة سيدي احمد بن موسى من عجائب اسطورية.

ARCHIVE

3) **السياحة:** هو موضوع مهم في المناقب لان السياحة من اركان التصوف، والسياحة كما يقول السلمي في **الطبقات الصوفية**، سياحتان: سياحة النفس بالسير في الارض ليرى المريد اولياء الله او يعتبر بآثار قدرته، وسياحة القلب ليجول في الملكوت فيورد على صاحبه بركات مشاهدات الغيوب.

ساح سيدي احمد بن موسى اكثر من ثلاثين سنة، لم يترك خلالها بلدا من بلاد الاسلام شرقا وغربا. تذكر كثير من التراجم انه وصل في سياحته الى جبل قاف وهو جبل خرافي يقال انه يحيط بالارض، غير ان محمد مختار السوسي فسره بانه جبل القوقاز بآسيا، وقد زارها الشيخ في سياحته الكبرى على ما يقال. والعبارة "على ما يقال" نجدها كثيرا في كتب المناقب، وهي مكونة للنص المنقبي، وتفيد ان الخطاب المنقبي مبني على السمع.

يقول المختار السوسي في **المعسول**: وهنا نعرف ان ما حكي عنه تخلله بعض الاشياء اندمجت فيه بعض الاساطير... لانه يصدر عنه امور فيها ما فيها، مما تحوم حوله اقوال وانظار وآراء. يعتمد المختار السوسي على رسالة ادافال الدرعي وهو احد من ثقاته. يقول ادافال: "سمعت ان هذا السيد لما طلع جبل قاف اصابته السماء من جبهته. قال واثر الجرح الان به. حدثونا بهذه الحكاية قبل صحبتي له" (4)

لكن أدافال هذا يقول: لكن لا ينبغي للعاقل ان يقصد بتقواه الكرامات فيكون عابدا لها لا

لمولاه ومولى كل شيء فاذا رأى شيئا من ذلك فمكر واستدراج ، والعياد بالله من ذلك!

يظهر من ترجمة المختار السوسي لهذا الولي ان هذا الاخير اي سيدي احمد بن موسى كانت تدور حول حياته اخبار كثيرة مليئة بالعجائب. هل زار آسيا بالفعل؟ ليست هناك اية وثيقة تثبت ذلك. وهذا ليس هو المهم لان الخطاب المنقبي هو خطاب اجتماعي، سياسي ورمزي في آن واحد، وهو لا يعتمد دائما العقل والصياغة المنطقية للاحداث قدر ما يهدف الوعظ والارشاد والفضيلة والمثل الاكبر. وفي بعض الاحيان يهدف الى أغراض اجتماعية منها الجاه والسلطة. نعرف ان قوة ايليغ السياسية اقيمت على وحول ضريح الولي سيدي احمد بن موسى. واليوم اكثر من 100.000 حاج يزورون ضريحه. (5) ما هو الشيء الذي اعطى قوة واستمرارية لشخص كهذا؟

ان حياة سيدي احمد بن موسى واحواله وكراماته ليست بحد ذاتها حياة استثنائية: فكراماته كالمكاشفة والقراءة في قلوب الناس وضمائرهم تخص عددا كبيرا من الاولياء. فما الذي أعطى هذه الشخصية مكانتها ومقامها منذ ثلاث مائة سنة؟

4- سيدي احمد بن موسى واوليس:

في المقطع التاسع من الاوديسية لهوميروس، وهي تلك الملحمة الاغريقية الشهيرة التي تقص علينا رجوع بطلها أوليس واصدقائه من الحرب الى ايطاك، قرب ضفاف بحر، لا شك انه البحر الابيض المتوسط، ربط سفينتهم ثم دخلوا مغارة ليستريحوا، وفي الليل، جاء عملاق ذو عين واحدة اسمه بوليفيم وافترس ستة من الاصدقاء فنام وترك اوليس والباقين من أصدقائه سجناء في غاره. وفي صباح يوم الغد، وجد اوليس حيلة مكنته من الفرار بعد ان ضرب العملاق الوحشي بسيفه فاعماه وفر ولحق هو واصحابه مركبهم.

الغريب هو ان هذا المقطع من الاسطورة يشبه كثيرا مقطعا من حياة سيدي احمد بن موسى السياحية. هناك عدد لا بأس به من النصوص الفولكلورية تاخذ البطل سيدي احمد بن موسى وكانه اوليس.

في سنة 1921 نشر اميل لاهوست E.LAOUST في العدد الاول من مجلة HESPERIS نصا بربريا تحت عنوان:

"سيدي احمد بن موسى في نار سيكلوب" (6) ليقص علينا ماجرى لهذا الولي وصديق له حينما لقيا وحشا عملاقا ذا العين الواحدة، داخل مغارته. اكرم هذا الوحش سيدي احمد بن موسى وصديقه وطلب منهما بعد ذلك ان يأكل واحدا منهما. وحين جاء دور الولي، رجع الى حيلة جعلته يقلع عين العملاق يفر.

وفي آخر هذا النص الذي يشبه نص هوميروس، تساءل E.Laoust وقال: من أين أتى هذا النص الى ان اتصل بالبربر، وبمعنى أدق فان LAOUST يتعجب من كون نص من الاوديسية قد

اختلطت فيه عناصر بربرية.

وفي سنة 1954 نشر كبريل جرمان G.Germain اطروحته تحت عنوان: GENESE de L'ODYSSEE التي تبحث عن جذور او منشا الملحمة واتصالها بطقوس ونصوص خرافية واسطورية لشعوب اخرى. وفي القسم الاول من الكتاب يلفت نظرنا الى انه عثر على اربع نسخ مغربية تشبه مقطع هوميروس الانف الذكر. وتساءل عما اذا كانت هذه النصوص المغربية اقدم من ملحمة هوميروس، نظرا لان هذه الملحمة قد اختلطت بنصوص فلكلورية لشعوب أخرى ومتنوعة.

وفي سنة 1973 نشرت لكوست دوجردان LACOSTE-Dujardin مقالا تحت عنوان: "حول نسخة قبيلية للسكلوب"، وجاءت بنسخة بربرية تدور كذلك حول البطل سيدي احمد بن موسى(7) وكانت دراسة الباحثة LACOSTE Dujardin دراسة انتروبولوجية واخرجت من النصوص المغربية ما يشبه ملحمة هوميروس وما يبتعد عنها.

هذه الدراسات تهتم بالولي سيدي احمد بن موسى وتقارنه باوليس، وتقارن كذلك فقرات من حياة الولي بفقرات نص هوميروس.(8)

والمجال لايتسع هنا لان اقارن نصا منقبيا مع نصوص فلكلورية اخرى يكون بطلها الوحيد هو سيدي احمد بن موسى. لاكتفي في النهاية ببعض الملاحظات العامة:

اولا: كل نص ادبي يمكنه ان يخرج من جنس ليدخل في جنس اخر. فالكتابة الشعبية جنس، والاسطورة جنس اخر، والمنقبة بدورها جنس مستقل واضح، ومع ذلك يقع كثيرا اختلاط في الأجناس.

فماذا حدث لحياة سيدي احمد بن موسى كنقبة وحياته كاسطورة شعبية؟.

ثانيا: ان حياة هذا الولي تغيرت حين اخذتها الذاكرة الشعبية، فلم يصبح للولي اسم كامل ولا سلسلة تربطه بجذوره الشريفة. فهو احتفظ باسمه الشخصي العادي واسم ابيه فحسب.

ثالثا: الجانب الديني والكرامات تغير ليدخل في نموذج الانماط الاصلية العامة (archétypes) التي تطبع الاساطير.

رابعا: هذه العملية التي تاخذ شخصا تاريخيا وتحوله الى شخص خرافي تظهر عند بعض الاولياء، وليس عند جميعهم. لماذا؟

خامسا: لان الاسطورة اقوى فعالية من التاريخ امتزجت حياة سيدي احمد بن موسى ببعض مقاطع او ببعض النصوص الفلكلورية المجاورة لها لكي يدوم اسمه وشهرته وقدرته الخارقة للعادة.

ولان الذاكرة الشعبية تستذكر وتذكر اسطورة اكثر من ان تذكر شخصا او حدثا تاريخيا.

سادسا: فبم يذكر اليوم اسم سيدي احمد بن موسى عند الانسان المغربي العادي؟

هوامش:

(1) انظر محمد عسكر : **دوحة الناشر**، تحقيق محمد حجي

(2) انظر مختار السوسي : **ايليغ قديما وحديثا** ص 18

(3) احمد بن خالد الناصري : كتاب **الاستقصا** (ج 5ص 48)

(4)مختار السوسي : **المعسول** ج 12 ص 28

(5) انظر مقال محمد طوزي : مجلة **ضفاف**، ماي 1993 (بالفرنسية)

(6) انظر مجلة : "**HESPERIS**"، 1921 ص 91

(7) انظر المقال في:

ACTES du 1er CONGRES d'ETUDES des CULTURES MEDITERRA NEENNES
d'influence arabo - berberes-
S.N.E.D. ALger 1973

(8) انظر كتاب:

GENESE DE l'ODYSSEE
P.U.F 1954

إشكالية تلقي العجائبي

■ المصطفى الشادلي

في البداية. يستوجب علينا تحديد مفهوم العجائبي (1) لا باعتباره مفهوما فلسفيا عاما أو مقولة معرفية أو ملكة فكرية وإنما وبكل بساطة، كمقولة سردية أو خطابية تحيلنا إلى عالم الخطاب بمقوماته وهيكلته النصية. لكن قبل الشروع في هذه العملية، لابد من استحضار بعض العناصر والمسلمات التي راجت ولازالت تروج حول اشكالية العجائبي:

أ. ب. مابيي (1962) [P. Mabille] يعتقد انه «من وراء المتعة وحب الاستكشاف والتأثر الذي تثيره في النفس الحكايات والأحاجي والاساطير، ومن وراء الحاجة إلى التسلية والنسيان والشعور باحاسيس لطيفة ومروعة يبقى الهدف الحقيقي للسفر العجائبي هو الاكتشاف الكلي للطبيعة الكونية» (2)

ب. ب. إيلووار (1968) [P. Eluard] يزكي نفس المعنى لكن في نسق آخر عندما يقول بان «العجائبي الشعري يبطل تاثير الكون لصالح الملكات الانسانية. إنه يمكن الانسانية من الرؤيا بشكل جديد، من رؤية أشياء أخرى. الرؤية القديمة تموت أو تتهمش. الانسان يكتشف انذاك عالما جديدا ويصبح انسانا آخرا» (3)

ج. ت. تودوروف (1970) [T. Todorov] يرى أنه في الاطار العجائبي «العناصر غير طبيعية لا تخلف أي فعل يذكر من أبطال الرواية وعند القارئ الضمني فالمواقف من الاحداث المروية لا تميز العجائبي وانما طبيعة هذه الاحداث ذاتها» (4)

د. أما في النسق العربي-الاسلامي، القزويني (القرن الثالث عشر الميلادي) يؤكد أن «التعجب هو الحيرة التي تستولي على الانسان عندما يعجز على ادراك دوافع الاشياءأو كيفية التأثير

فيها (. . .) التعجب يسقط بفعل الاستئناس بالاشياء أو بالمعاينة الهائلة. الغريب هي ظاهرة عجيبة تقع في بعض الاحيان وتبتعد من العوائد المعروفة والفرجة المألوفة» (5)

هـ . م. أركون (1978) [M. Arkoun] يشير الى أن «العجائبي، بالنسبة للإنسان المؤمن، هو تجلي الحكمة العظيمة، السامية والتي يتعذر ادراكها (وهذا ما يسمى بالغيب عند المسلمين (Mystère). هذا العجائبي له اذن وظيفة معرفية بارزة». ولدراسة هذا البعد العجائبي، محمد اركون يقترح مقاربة «مركبة» توفق بين المقاربات اللغوية (المقاربة المعجمية) والأدبية (التي تتبنى دراسة الكناية والاستعارة) والفلسفية (والتي ترتكز على بلورة الوظيفة المعرفية ومدى ارتباطها بالوعي العقائدي (conscience extratologique) (6)

و . م . رودينسون (1987) [M. Rodinson] يبدي بعض الملاحظات أهمها أن الغريب والعجيب يستمدان بذورهما من التاريخ العميق للإنسان. فانتروبووجية المتخيل هي وحدها التي يمكن ان تفسر ميلاد وتطور هذه الانظمة الفكرية و هي في نفس الوقت انظمة تصورية وعملية. ويضيف قائلا: «نجد في البداية الرغبة القوية للشخص في تحطيم النظام القائم للعالم لصالحه وهذا ينطبق حتى على الانسان الذي استسلم لهذا النظام وفي اخضاع صلابة الذين يسيرون هذا العالم، كانوا آلهة أو أرواحا، كهنة أو حكاما. واذا كانت امكانية الطلب لدى القوى التي تنظم الحياة الطبيعية قد استنفدت عبثا فالانسان سيتوجه آنذاك الى كل من يوعده بابراز ظواهر تبعده عن المألوف والطبيعي لان هذه القطيعة هي التي تزيل التهديد والالم والفزع وتنجز الرغبة. وموازاة مع الارادة في العيش في عالم آمن ولكنه في نفس الوقت مبتذل تنبثق الرغبة في الهروب ولو نسبيا او مرحليا من هذا الابتذال (. . .) إذن هذه الشهية المستمرة في العجائبي هي التي تخضع جميع الانظمة الفكرية وجميع المؤسسات» (7) حسب المفكر.

إن هذا التفسير يغلب عليه، في اعتقادنا، الطابع العقلاني شيئا ما لانه يندرج في اطار مقاربة وضعية (positiviste) لظاهرة العجائبي، فغالبا ما ننسى ان العجائبي مكون أساسي وكوني في بنية المتخيل الانساني، وفي هذا الصدد، يؤكد أركون (1978) أن «العجائبي موجود في الانسان ومرتبط بالخلق والوجود. فهو شيء موجود يتعذر تبسيطه أو اختزاله لأنه يميز طريقتنا في الوجود في العالم ووضعيتنا داخل الكون، الشيء الذي نعجز على كشف لغزه» (8)

ز. أما ف. بروب 19460 [V. Propp] في مؤلفه **الجذور التاريخية للاحجية العجائبية** فهو يدافع عن الاطروحة الانتروبولوجية للعجائبي الطقسي الذي يعتبر جزءا مكملا للانسان ولنظرته للعالم وللموقع الذي يتبوؤه داخل الكون. في هذا النسق العام، يسهل فهم الاحجية العجائبية، هذا الاصل يكون اما ميتافيزيقيا (تصورات الحياة الاخرى أو الآخرة) وإما مساريا (طقوس المسارة أو initiation). لذا، يضيف العالم. «فوحدة التركيب للاحجية لا تكمن في بعض خصائص النفسية

البشرية وانما تكمن في الواقع التاريخي لماضي الانسان. فنجد ان ما يحكى الآن كان في الماضي يعمل به، يمثل او يترجم بطريقة أو باخرى. فمن بين الدورتين «الدورة الميتافيزيقية والدورة المسارية»، نرى ان الطقس قد اضمحل هو الاول، الطقس يغيب تماما بينما التصورات حول الموت لازالت تتطور وتتغير عندما فقدت كل ارتباط بالطقس، فغياب الطقس له علاقة بانقطاع عادة الصيد التي كانت مصدر القوت اليومي والاساسي». (9)

وفي الخلاصة، يمكن ان نؤكد، بصفة معقولة، أن العجائبي المرتبط بالاحجية الشفوية مكون عضوي واساسي لا يمكن تبسيطه او اختزاله أو حتى التعبير عنه. انه من العسير جدا تفسيره أو تهميشه بتركيبات عقلانية أو وضعية أو بخطاطات سيكولوجية لان هذا العجائبي يساهم في تشكيل النظرة الكونية للمجتمع. انه يمنح لافراد هذا المجتمع صورة مكتملة ومنسجمة وموحدة للكون. فطرح أسئلة من هذا النوع:

- هل الاغوال موجودة أم لا؟ هل وجدت يوم في مكان ما؟
- هل تتوفر العفاريت أو الجن على قدرات خارقة أم لا؟

لا يفيد في شيء ولن يسمح في تقدم الابحاث الجادة حول المتخيل كما أنه يدفع الباحث الى السعي وراء أجوبة غير مقنعة وبعيدة كل البعد عن الحقل الانتروبولوجي والممارسة الميدانية وعن التحليل الدقيق للنصوص. فالمجدي بالنسبة للمهتم بميدان المتخيل هو أول الاستئناس باشكال ومظاهر القدسي وفهمها ثم الربط بين هذه التعابير والمظاهر من جهة والمواقف والمعتقدات والتصورات المجتمعية من جهة أخرى. ان طريقة الاشتغال والربط بين ماهو مدنس أو دنيوي هي التي ستمكننا من المقاربة الموضوعية لظاهرة العجائبي من خلال نصوص الاحجية والاسطورة الكونية وقصص الاولياء الصالحين. ويمكن لنا ايضا ان نقارن نظام القدسي الكامن وراء المعتقدات الشعبية التي تترجمها الطقوس والاحتفالات الدنيوية أو الاجتماعية أو المواسم والمهرجانات التي نجدها في الآداب والفنون الشعبية وايضا في الادب المكتوب وفي الحالات الابداعية الاخرى «رسم، نحت، صباغة، نسيج، زخرفة، موسيقى...) الهدف من هذا كله هو ابراز تصور ثقافي عام (schème) ومشترك بين أفراد المجتمع وتبين المفارقات واشكال الاختلاف بين انماط التعبير والابداع الجماعي والفردي، ان وصف هذه الانظمة الفكرية والانماط الابداعية وصفا دقيقا ومنسجما مع التصورات والعقائد سيمكن الباحث، مما لا ريب فيه، من فهم هذه الانظمة والانماط في ضبط اشكالها وقواعدها في اطار سيميائية الثقافات.

في المقام الثاني يجب من الناحية المنهجية تحديد موقع ودور القارئ داخل التشكيلة النصية للعجائبي ورسم دائرة تحوله إثر عملية استكشاف النص او تاويل الحكي، لكن قبل الشروع في هذه العملية، سنحاول صياغة اشكاليتنا على النحو التالي:

- **التساؤل** 1: هل القارئ - النموذج المتواجد داخل الرواية اثناء عملية التحدث أو

القول يطابق (أو لا يطابق) القارئ الضمني الذي تكشف عن القراءة الرجعية؟

- **التساؤل** 2 : كيف يتلقى القارئ-النموذج اليوم هذا النوع من الحكي الشعبي (fable) وأي نمط من القراءة يحاول بناءه؟
- **التساؤل** 3 : هل يتوفر القارئ-النموذج هذا على القدرة المعرفية الكافية لتحقيق مشروعه القرائي (أي مشروع تطابق معطيات النص بمعطيات الثقافة) أو استنباط الظواهر الثقافية من خلال العناصر النصية)؟ وبمعنى آخر، ماهي القدرة الثقافية والنصية التي يجب ان تكون متوفرة لدى القارئ-النموذج؟
- **التساؤل** 4 : ما هي الدلالة او الدلالات التي يفترض ان تسند للمكون العجائبي، هل هو متجذر في الرواية وبالتالي هل يمكن اعتباره مكونا جوهريا في النص الخرافي او الاسطوري أم انه يعمل فقط كبعد معرفي تضافري (Sur déterminant) يلتصق ويوازي الابعاد الجوهرية الاولى؟
- **التساؤل** 5 : العجائبي المتمثل في هذا النوع من الرواية الشعبية هل يمكن اعتباره مكونا مجمدا بفعل المفارقة التاريخية الهائلة التي يشعر بها اليوم القارئ-النموذج؟ وهل، بالعكس، يمكن للقارئ-النموذج اليوم ان يوظف هذا البعد العجائبي ويجعل منه موقعا بالغ الاهمية من الزاويتين الدلالية والرمزية؟

في البداية يجب التذكير بان الاحاجي والخرافات والاساطير وقصص الاولياء والصالحين أو المناقب، كانت قبل استنساخها واثباتها بالكتابة، روايات شفوية من التقليد الشعبي تحكى خلال السمر (وسط القرية أو القبيلة أو العائلة) وبمناسبة الحفلات والافراح الجماعية. هذه الروايات تتميز بكونها تراثا فنيا وثقافيا وحضاريا للمجتمع. «انها تمثل في نظر ف. رومو (1984) [F. Reumaux]، الكلام الحر (10)، ذلك الكلام الذي يقترحه المجتمع على أفراده الذين يعيشون تحت احكامه وباشكال وطقوس متعارف عليها ومصادق عليها ثقافيا». وتضيف انه من خلال هذا الحيز التخيلي حيث يتم التعبير عن الصراعات والاهواء والمكبوت والقول المحروم المرتبطة بالواقع الاجتماعي، تلعب الاحجية دور المرتب والضابط للتوترات. ان الاحجية ببنيتها السردية المستقرة (هذه البنية لها قواعد وقوانين تنظيمية والتي تشبه الاسطورة أو أي مادة ثقافية أخرى) تعبر عن اللاوعي الاثني (11) (inconscient ettimique).

اذن، واعتمادا على الثنائية الشفوية/الكتابة، يمكن ان نستنتج أن هناك عدم مطابقة بين القارئ-النموذج 1 المتواجد داخل الرواية اثناء عملية التحدث أو القول (والتي لا نعرف عنها شيئا) والقارئ-النموذج 2 الذي يفترضه المحلل كبنية مجردة لتلقي وتأويل النص.

ثانيا، يجب التأكيد على أن الاحجية مثل الاسطورة والملحمة وقصص الأولياء والصالحين كانت تندرج، من وجهة نظر الانتروبولوجية التاريخية، في نظام من التبادل الرمزي بحيث نجد أن

العجائبي يندمج على الوجه الاكمل بالممارسة الطقوسية والشعائر القدسية. فلا عجب اذن في كون الاحجية العجائبية تنصهر في جدلية تحديثية أو (قولية) حيث **القول الحق** يساوي **الاعتقاد الحق**. بالطبع، بالنسبة للقارئ المعاصر، تبدو هذه الثنائية غريبة الى حد ما لأن هذا الاخير يكون أكثر ارتياحا في نصوص متعددة الاصوات ولديها امكانيات سردية مفتوحة.

ثالثا، يمكن ان نفترض ان القارئ-النموذج يشارك على الاقل مع المتحدث-الراوي معرفة النظام الدلالي الذي يرتكز عليه السرد. وهذه المعرفة ستمكنه من ادراك الرهانات المطروحة ومن تاويل سليم للقيم الفلسفية والاخلاقية والاجتماعية التي يتم تشغيلها داخل الرواية والتي تمثل رؤية المجتمع لنفسه وللعالم المحيط به. ونفترض ايضا قدرة سردية لدى القارئ-النموذج تجعله يضبط، ولو نسبيا، القواعد السردية للسرد ويميز بين النصوص من حيث أداؤها السردي المحض. اما بالنسبة للقدرة الموسوعية المفترضة دورها لدى القارئ-النموذج، فتعتبر ناقصة وغير فعالة في انساق تحدثية (أو قولية) مفتعلة أو سطحية بحيث لا تلعب الشفوية الدور المنوط بها (نورد هنا حالات نقل الاحاجي التي استوجبتها ظروف البحث الميداني وعملية استنساخها ثم ترجمتها الى لغة ثانية) لذا، تعقب الباحثة (رومو بقولها: «انه من الغير المجدي ان تتوقع ايجاد هذا التشكل الاصلي للغة داخل الكلام الجماعي من خلال الاستنساخ والتأقلم العلمي (. . .)» ثم نتساءل حول أثر كتابة الاحجية، او اعادة كتابتها، باعتبارها، «مزيجا من اللغة، لا يمكن لها ان وعطينا الا إشارة استنزاف للابداع في الاحجية التي تعد جوابا عن حالات اقتصادية واجتماعية معروفة وغير ثابثة» (12).

رابعا، ان اللجوء الى انتروبولوجيةالمتخيل سيبين بالتاكيد التبعية العضوية التي تتم بين المعتقدات والطقوس من جهة والروايات التي تحمل مضامين قدسية (الاساطير، الملاحم الدينية، المناقب، الاحاجي العجائبية)، فبالتالي، فان المكون العجائبي -وان كان اساسيا بالنسبة لتلقي النص واستيعاب مستوياته السردية والخطابية والدلالية وفهم هيكلته النصية والتناصية- لا يبرز كمكون جوهري على مستوى العقلانية السردية. لماذا؟ لسبب بسيط جدا: انه من السهل ان نحكي نفس الرواية ذات الطابع العجائبي ونمحو بانتظام كل اثر او إشارة للعجائب مع الحفاظ، بطبيعة الحال، بالبنية السردية وبالرسالة للقيم (axiologie)

لكل هذه الاسباب، يمكن اعتبار العجائبي بعدا معرفيا هاما يمكننا من الفهم الجيد للاحاجي والاساطير الشفوية باعتبار إن له وظيفة نصية من جهة (في تحديد أجناس الادب الشفوي) ووظيفة انتروبولوجية من جهة ثانية تتمحور حول رؤية الذات ورؤية الآخر وتفاعل الذات والآخر مع العوالم المتواجدة داخل الكون (عالم الانسان. عالم الجن، عالم الانسان/عالم الاغوال والمخلوقات الغريبة، عوالم الحيوان والنبات والجماد. .) هذه الرؤيا تحدد موقع الذات الكائنة من المقدس لتصل بنا الى ثنائية المقدس والمدنس ومدى ارتباطهما، رغم التعارض الظاهري، داخل المنظومة الفكرية

للمجتمعات المعنية.

فالعجائبي يرتكز على سلم أبدي من القيم والاحكام موروثة ومتعارفة لدى الجميع، أي لدى الفاعلين على مستوى التحدث أو القول (نعني الراوي والمشاركين في عملية الحكي والتلقي). فالراوي وجمهور الرواية الشفوية لهم قاسم مشترك وموقف موحد يتميز بالالتحام والانضمام الى المروي، بحيث نجد ان فعل القول يزكي القول والرواية الشفوية تشهد على صحة المروي أو المحكي. هذا العجائبي، اذن مرتبط كل الارتباط بالحقائق الازلية وبالمعتقدات والمواقف الميتافيزيقية للمجتمع الذي يلعب دور المرسل والمرسل اليه.

وفي الخلاصة، يمكن ان نستنتج ما يلي:

- العجائبي هو مفهوم معرفي عام يصعب الاشتغال به لانه لا يرتبط بالحكي الاسطوري فقط وانما بالفكر الميتافيزيقي الشامل.
- ان التجمد الذي عرفه العجائبي كمكون سردي وكبعد رمزي هو نتيجة تصلب المادة الشفوية ذات التقليد الشعبي وفقدانها لابعادها الاجتماعية والبيداغوجية.
- ان المفارقات التي سجلت بين قدرات القارئ-النموذج 1 والقارئ-النموذج 2 تعكس في واقع الامر الهوة العميقة التي حدثت ونمت بين الادب الشعبي -الذي بدأ يندثر ويهمش ليصبح نوعا من آداب الاطفال- والادب المكتوب من جهة والاشكال الابداعية الحديثة من جهة ثانية (رسوم جامدة أو متحركة، تلفزة، راديو، سينما. . .).
- ان تحليل النصوص الشفوية (المستخرجة من متون شعبية) يجب ان تخضع لعمليات دقيقة مثل عملية اذكاء الدينامية اللازمة للموسوعة الكامنة في النصوص عبر تشغيل مجموعة من الآليات النصية (مثل تحديد عالم الخطاب ومستويات السرد والخطاب، استنباط العوالم الممكنة، رسم التشكيلة الخطابية للقارئ-النموذج، افتراض سيناريوهات استكشافية، وضع مقولات للقراءة وخططات افتراضية للاستدلال والتناص). المهم، هو وضع استراتيجية عامة تمكن القارئ والمحلل من استيعاب النصوص وفهمها فهما جيدا ثم ربط المضامين القديمة والجديدة والعمل على مقاربة شاملة تعتمد المقارنة بين النصوص والاجناس والمعتقدات والطقوس في اطار سيميائية عامة للثقافة.

الهوامش:

1- يمكن تعريف العجائبي (merveilleux) بكونه عالم خطاب يتميز بخاصيات ذاتية تكون في الاحداث والاشخاص والاشياء في انسجام تام مع مرجعية القارئ حيث التعايش -ان صح التعبير- والانصهار مع مكوناته. بالنسبة للقارئ. نجد ان العجائبي لا يتعارض مبدئيا مع عالم وتصورات هذا الاخير. في المقابل الغرائبي (fantastique) هو عالم خطاب تكون في الأحداث غريبة عن عالم القارئ بحيث يتم تأويل هذه الاحداث على مستويين: مستوى موضوعي وعقلاني ومستوى ذاتي وغير عقلاني والتاويلين يتعارضان ويتناقضان ليظل القارئ أو المتلقي في حيرة من أمره.

2) P. mabille (1962), le miroir du merveilleux. Bris,Minuit, p. 24

3) P. Eluard (1968), Donner à voir. Paris, Gallimard, p. 147

4) T. Todorov (1970), Introduction à lalittérature fantastique. Paris, Seuil/point, p. 59

5) القزويني (682 هـ / 1283م)، عجائب المخلوقات. بيروت، الناشر. سعد، طبعة 1973، ص. 31-38

6) M. Arkoun, M. Rodinson et al. (1978); L'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval. Paris, Ed. Jeune Afrique, p. 5

7) نفس المرجع، ص. 174

8) نفس المرجع، ص. 141

9) V. Aropp (1946), Les Racines histariques du conte merveilleux. Paris, Gallimard, 1983 (trad. française); p. 470-71

10) F. Reumaux (1984), "laune du mervilleux chez les nouveaux conteurs" in COMMUNICATION, 39; p. 227.

11) نفس المرجع، نفس الفقرة

12) نفس المرجع، نفس الفقرة.

الفكر الوطني ومسألة الثقافة الشعبية بالمغرب

■ عثمان أشقرا

سابدأ عرضي بتحديدات أراها ضرورية وتدور حول مصطلحي الثقافة الشعبية والفكر الوطني.

- الثقافة الشعبية : وسوف أعني بها أساسا ليس تجليات الابداع الشعبي كما هي بارزة في مختلف الفنون التي نسميها عادة شعبية مثل الرقص والوشم والامثال والحكايات. . . فهذه مظاهر قد تفيد في تحديد أشكال ومضمون ثقافة شعبية ما لكن ما الذي يؤسس أصلا هذه الاشكال وهذا المضمون -أي ماهو مجال التمظهر الفكري الشعوري واللاشعوري؟ ماهي قاعدة التأسيس «الثقافي» لها بالمعنى الانثروبولوجي الواسع لكلمة ثقافة أي مجموع القيم والمعتقدات والمبادئ السلوكية بالشعب. وهنا يتداخل الوجود المجتمعي مع الوجود الثقافي ذلك أنه لا يمكن أن توجد جماعة بشرية يمكن أن تعيش وتستمر في العيش بدون وجود ثقافة معينة تشكل وعاء هذا العيش الذي منه تستمد عناصر استمرارها. والاشكال يبدأ لما ينحرف هذا الاطار -تحت ضغط عوامل تاريخية وسياسية معينة- عن وظيفته الاصلية أو أنه يتكلس ويجمد ويدخل مرحلة التهميش ثم الفلكلرة. وهذا ما اعتبره الاشكال الرئيسي بالنسبة للثقافة الشعبية بالمغرب.

أما تعبير أو مصطلح الفكر الوطني فاعني به التبلور النظري المجسد في نصوص ووثائق منسوبة لافراد مرتبطين أو منخرطين فيما يعرف بالحركة الوطنية المغربية كما برزت وتكونت بالخصوص منذ ثلاثينات هذا القرن (مع العلم ان هناك امتدادا واستمرارية سابقين). وعليه فالفكر الوطني يحيل -حصرا- على لحظة تاسيس «نظرية» للفعل الوطني المنطلق والممتد كما يمكن أن تكشف عن ذلك نصوص ووثائق محددة. وبهذا بالمعنى هو -بمعنى من المعاني- ايديولوجيا الحركة

الوطنية الواعية بذاتها أو التي هي في سبيلها لأن تصير كذلك. . . مع الأخد بعين الاعتبار ما يلي : الايديولوجيا هي مفهوم غني ومعقد الدلالات والابعاد، فهي تقع في نقطة تقاطع لعدة علوم وحقول معرفية، وبهذا المعنى فهي تشمل كمفهوم على مستويات مباشرة وغير مباشرة، سطحية وعميقة، مريحة ورمزية وبالتالي فيلزم التميز داخل الايديولوجيا ما بين مستويين كبيرين :

- الايديولوجيا من حيث هي «مذهب» (مستوى» ماهو صريح ومباشر)
- الايديولوجيا من حيث هي »مخيال، 0مستوى اللاشعور السياسي» و«الاستيهام الجماعي») وعليه فالفكر الوطني، في هذا المنظور، بقدر ما أنه فعل نظري عقلاني مؤسس، هو أيضا رد فعل تولدت عنه «أساطير» و«استيهامات» عملت بنفس القدر -ان لم يكن اكثر- في تحديد مضمونه وخطابه.

وأطروحتي الرئيسية في هذه المداخلة تتمثل في ان موضوعة الثقافة الشعبية (او الموقف منها) هي أحد أهم عناصر البناء الذاتي «الاسطوري» و«الاستيهامي» للفكر الوطني بالمغرب.

أوضح : سياسيا برزت الحركة الوطنية المغربية الى الوجود في اعقاب حادث الظهير البربري المشهور (16 ماي 1930). وهذا الاقتران ما بين حادث «سياسي» طارئ (صدوور الظهير المذكور) وحدث تاريخي في حجم ظهور الحركة الوطنية بالمغرب أدى -على ما يبدو- الى حدوث التباس مزدوج :

أولا : اختزال ظهور وانطلاق العمل الوطني بالمغرب في مجرد رد فعل وقع ضد حادث استعماري معين

ثانيا : نظرة الريبة والتحفظ التي ستبرز وتترسخ كموقف مسبق إزاء كل مبادرة استهدفت أو تستهدف طرح المسالة البربرية [الأمازيغية] التي تدخل في صميم طرح مسالة الثقافة الشعبية بالمغرب.

الالتباس الأول نتج عنه تفقير الحركة الوطنية المغربية فيما يخص جانب المنطلقات الفكرية التي -الى جانب الارهاصات والاحداث السياسية- كانت لم تنطلق من داخل فراغ فكري وظلت فقيرة في هذا الجانب، أو انها في احسن الاحوال انطلقت بالاساس حركة سياسية راحت تدريجيا تبحث لنفسها عن تأصيل فكري وثقافي. . . وبدون الدخول في تفاصيل لا يسمح المقام به هنا ساكتفي بتسجيل الخلاصة التالية : الحركة الوطنية المغربيةالتي انطلقت في الثلاثينات كانت فكرة واطارا للاصلاح -من داخل عقد الحماية- ثم مطالبة بالاستقلال التام. لكنها أيضا، قبل ذلك، ثم بالتوازي معه، كانت «مشروعا»، لبلورة الفكرة الوطنية وتعميق اطارها النظري والثقافي العام. وعليه فالتاريخ الحقيقي للحركة الوطنية بالمغرب تلزم مقاربته من داخل صيرورة طويلة ومتجذرة وسابقة على ثلاثينات هذا القرن. بل ان مرحلة الثلاثينات -بمعنى من المعاني- هي مآل موضوعي لهذه الصيرورة التي يمكن الرجوع بها الى منتصف القرن الماضي حيث فرضت ذاتها ملتزمات الدفاع

الذاتي إزاء «الآخر» الذي برز خطرا متربصا بالوجود المادي والمعنوي للذات بتعبير آخر: ان الحركة الوطنية المنطلقة في الثلاثينات والتي لم يتردد كبار روادها في نعت فكرها ب «السلفية الجديدة» إنما انطلقت «مجددة» اطار الدفاع التقليدي للمنظومة الفكرية الايديولوجية المهيمنة بدون ان تغادرها أو تخرج عنها البتة. اذ من المعلوم أنه، ومنذ تاسيس حكم المرينيين (القرن 14/13) وعلى امتداد حكم الشرفاء السعديين ثم العلويين، برزت بالمغرب وترسخت منظومة فكرية ايديولوجية مهيمنة يمكن تحديدها اختزالا في مكونات أو عناصر ثلاثة: الاشعرية عقيدة والمالكية مذهبا والتصوف السني طريقة. وكانت هذه ايديولوجية الدولة/المخزن ومرجعية التدريس والتنشئة الاجتماعية لمن كانوا سيصبحون فقهاء وعلماء اي حراس هذه الايديولوجية/المنظومة الفكرية المهيمنة والقيمين عليها.

وخارج هذه المنظومة/المرجعية كانت هناك بلاد «العرف» و«البدعة» أي ما كان يوازي في اذهان هؤلاء العلماء الفقهاء بمعنى من المعاني مفهوم «الجاهلية». ومشروعية الدولة بالمغرب يمكن الجزم بانها كانت تقوم اساسا على مبدأ التماهي «الشرع» ضد «العرف» و«السنة» ضد «البدعة». لكن هذه الدولة. من جهة أخرى، كانت تعيش تناقضا مستعصيا كان يتمثل في عجزها العام عن فرض سيطرتها السياسية والعسكرية التامة -الا في فترات عابرة وفي حدود معينة- على مجموع عناصر وأطراف المجتمع القائم. وهذا ما سيتحقق أخيرا مع فرض نظام «الحماية» ونجاح جهازها السياسي والعسكري في بسط سيطرته واخضاع كل عناصر وآليات وشبكات الدفاع والمقاومة الذاتية للمجتمع المغربي ككل وقد حقق الاستعمار هذا باسم السلطان ولكن في منحه الابقاء على التناقضات القديمة من أجل اللعب عليها واستغلالها لمصلحته (الاستعمار). وفي هذا الاطار تندرج سياسة الاستعمار المسماة ب «البربرية» التي بدأت 1914وبلغت أوجها سنة 1930. والواقع ان الحركة الوطنية لعبت دورا أساسيا في فضح هذه السياسة الاستعمارية. لكن هذا -بالمقابل- وضعها لوجه مع الاشكال التالي: كيف يمكن، في نفس الوقت، التنديد كاملة بالسياسة الاستعمارية بدون خسارة «المكسب» التاريخي المتمثل في توطيد قاعدة الحكم المركزي -اي «نواة» الدولة الوطنية الحديثة المزمولة؟ بتعبير آخر: عارض الوطنيون المنطق الاستعماري المحايث لبناء قاعدة وأدوات السيطرة المركزية الحديثة بدون ان يعني هذا انهم كانوا يعارضون منطقالبناء المركزي للدولة الحديثة نفسها، ومن هنا فاقصى ما طالبوا به سنة 1934 [دفتر «مطالب الشعب المغربي»] هو «إصلاح» ماهو قائم. وفي 1944 تقدموا خطوة وطرحوا شعار «استقلال» جهاز السيطرة الحديث القائم واخضاعه لمنطق البناء الوطني بدل منطق خدمة الاهداف الاستعمارية. . وهذا ما تحقق بمعنى من المعاني في سنة 1956 (الحصول على الاستقلال السياسي). لكن ضمن أي منظور؟ لقد حقق تحالف الحركة الوطنية مع الملك محمد الخامس هدفه السياسي المباشر المتمثل في رفع «الحماية»عن دولة/جهاز السيطرة واضفاء الطابع الوطني عليه. ورغم الخلافات السياسية العميقة التي ستبرز في سنوات الاستقلال الاولى ما بين أطراف وجهات معينة، فشعار البناء المركزي ايديولوجيا الدولة الوطنية السلطوية لم يوضعا قط

موضع التساؤل. إذ أن نوعا من «التوافق» الضمني والصريح كان قائما في هذا الصدد مصدره الاساسي -على ما يبدو- وحدة المرجعية الفكرية الايديولوجية المهيمنة تقليديا وقاعدتها «الحديثة»: البناء المركزي السلطوي للدولة / جهاز السيطرة الحديث. وهذا ما تجلى -مثلا- إزاء المسألة التعليمية التي انطرحت بحدة في سنوات الاستقلال الاولى حيث تكونت سنة 1958 «اللجنة الملكية العليا لاصلاح التعليم» وكان يترأسها المهدي بنبركة وتضم كل الحساسيات السياسية والثقافية وقتها. وهذه اللجنة «الوطنية» هي التي وضعت «المبادئ الاربعة» التي هيمنت-ولاتزال- على مسيرة التعليم بالمغرب- وخاصة مبدأ التعريب، الذي وضع وقرر ضدا على كل خصوصية لغوية أو ثقافية كان يمكن أن تراعى في هذا الصدد. كما انه، يوم فاتح يونيو 1959، وبموجب ظهير شريف يحمل نفس التاريخ، تم تأسيس «مجلس وطني للثقافة الشعبية بالمغرب» انبثقت عنه لجنة عليا» عهد اليها «بربط الصلة بين اللجان الجهوية للثقافة الشعبية وتنسيق أعمالها مع أعمال قسم الشبيبة والرياضة [التابع انذاك لوزارة التربية الوطنية أو التهذيب] في المستوى الوطني» (من الفصل الثاني من الظهير المؤسس للجنة العليا للثقافة الشعبية). فما هو -يا ترى- مغزى تاسيس هذا المجلس (ولواحقه)؟ هل كان الامر -مثلا- يتعلق بانفتاح ما، أصيل، متجدد، على مسالة الثقافة الشعبية بالمغرب في منظور تجديد الفكر الوطني لذاته وتجاوزه لقاعدته الاصلية: السلفية الجديدة كايديولوجية لبناء دولة الاستقلال الحديثة؟

لقد تمت هذه التجربة المتميزة (تاسيس المجلس الوطني للثقافة الشعبية بالمغرب...) في عهد حكومة عبد الله ابراهيم «الشعبية» (من 26 دسمبر 1958 الى نهاية ماي 1960). وهذه فترة كانت في الواقع مضطربة من الناحية السياسية. وبالتالي يمكن التقدير بان ملابسات الصراع السياسي الناشب كانت هي المحدد الاساسي (ان لم يكن الحصري) للمبادرات والافعال، وردود الافعال، وعليه فهذا الالتفات البارز لمسالة الثقافة الشعبية من طرف من يمكن نعته -«اليسار الوطني» من خلال وضع مؤسسات مركزية وجهوية «يعهد اليها بدرس المسائل المتعلقة بالثقافة الشعبية في الناحية» (الفصل الخامس من مرسوم مؤرخ ب 3 يونيو 1959) - هذا الالتفات، على ما يبدو، لا ينبغي فهم مغزاه خارج دائرة الاحداث السياسية المتزامنة معه: محاكمة عدي وبيهي الذي ثار في تافيلالت ضد حكومة حزب الاستقلال، تمرد الريف، اعتقال ومحاكمة الدكتور عبد الكريم الخطيب والمحجوبي أحرضان في اطار مواجهة معارضة سياسية تتلبس لبوس الدفاع عن الامازيغية ومناطق الجبال والبوادي المهمشة، ومن هنا يفرض السؤال التالي نفسه: أليست واقعة تاسيس المجلس الوطني للثقافة الشعبية وما يتفرع عنه من لجن عليا وجهوية مجرد اجراء سياسي للالتفاف حول واقع متفجر ومحاولة محدودة للتحكم فيه؟

اكتفي بطرح هذا السؤال الذي يحتاج لوحده الى بحث مونوغرافي خاص واعود الى موضوعي الاصلي (الفكر الوطني ومسالة الثقافة الشعبية بالمغرب) لأبرز ما يلي كخلاصات عامة.

1- مصطلح الثقافة الشعبية يحيل ضرورة نفي المنظور المعتمد في هذه المداخلة على مجال التنشئة الاجتماعية والتكوين الاصلي والاساسي للفرد، وبهذا المعنى تتماهى «الثقافة الشعبية» مع ثقافة «الاصل» و«التأسيس» وتغدو هي ما يربي المخيال» ويؤطر «الفكر» وليست مجرد اشكال للتعبير والفرجة.

2- تتعارض الثقافة الشعبية -في هذا المنظور- مع الثقافة العالمة- قديمة وحديثة) ليس علي اساس -مثلا- أن الاولى «حسية» «لا عقلانية» والثانية «تجريدية» «عقلانية». . . فهذا تصور تبسيطي ساذج والثقافة -اية ثقافة- مهما كانت درجة «تجريدتها» و«عقلانيتها» فهي لا تنفصل عن بينات محايثة من «الاوهام» و«الاساطير» بالمعنى الانثربولوجي للكلمتين. وبالنسبة للفكر الوطني -مركز الثقل والجذب في الثقافة الوطنية بالمغرب- فوهم أو أسطورة المثال» المتماهي مع منظومة فكرية ايديولوجية يفترض فيها الثباث، وجاء اندغامها حديثا مع شعار بناء الدولة «الوطنية» الحديثة. . . هذا هو الوهم أو الاسطورة المهيمن باطلاق.

3- يشغل الفكر الوطني 0المنعوت بالسلفي الجديد) بمنطق الوحدة/ التوحيد المطلق متوهما انه يعيد انتاج «الواقع» وهو لا يعيد انتاج إلا أوهامه. ومن هنا أصلا موقفه الملتبس ازاء مسألة الثقافة الشعبية كواقع وصيرورة: انه يقبله ك «ثرات» من اللازم صيانته وضمان استمراريته لكن خارج الاستمرارية الاصلية (أو ما يفترضه كذلك) للذات الوطنية المبنية على وهم الوحدة/المثال وعندما ينفلت السؤال قلقا يطرح مسألة تجذير الفكر الوطني داخل قاعدة انتاجه الاصلية وليس المتوهمة تحرك آليات الدفاع الذاتي للمثال التاريخي الدولوي الحديث المهيمن. فلا تبقى المسألة ثقافية وهذا موضوع آخر

متخيل الثقافة الشعبية ام الثقافة الشعبية كمتخيل؟

■ **محمد اسليم**

موضوع هذه المداخلة، تشكُّل الخطاب حول الثقافة الشعبية من خلال فحص ما تدل عليه مصطلحات ثقافة، وشعب، ومتخيل، وذلك على ثلاث مراحل: في الاولى سنثير مسالة المفارقة التي تطبع الخطاب حول الثقافة الشعبية. وفي الثانية سنبين ان هذا الجانب يتكئ على ارث مزدوج: احدهما داخلي المنشأ والاخر خارجي المنشأ، وان الثقافة الشعبية تشكل حقل نفاية يتم تشكيله وفق اواليات محددة. اما في المرحلة الاخيرة، فسيتيح عرض الدلالة الاشتقاقية لكلمة شعب على بعض معطيات الانثروبولوجيا والتحليل النفسي الوقوف على الجانب الاشكالي في الحديث عن متخيل الثقافة الشعبية. ونشير الى اننا لا نسعى بهذه المداخلة الى تقديم حلول لكافة جوانب الثقافة الشعبية بقدر ما نهدف الى صياغة اشكاليات وطرح تساؤلات من شأنها ان تسلط بعض الضوء على هذا الموضوع.

١. الثقافة الشعبية وخطاب المفارقة

لا يمكن للخطاب حول الثقافة الشعبية ان يكون إلامفارقا بمعنى انه، لكي يتاسس، يعمد الى انتزاع الكلمة ممن لا يكف عن التكلم لكن دون ان يقول ابدا لماذا يقول ما يقول ولا كيف يقول ما يقوله. وذلك "الصمت" لا يعود الى عجز ما بقدر ما يعود الى كون الثقافة الشعبية متى فعلت ذلك جازفت بفقدان هويتها والتحول الى آخر، الى ما يسمى بالثقافة العالمة.

حقا، ليس هذا الاختلاف المتمثل في حضور ما يسمى بالميتالغة في الاولى وغيابه في الثانية

هو الفرق الوحيد بين الثقافتين. لكن لنسلم به مؤقتا كي نتمكن من التساؤل: هل يعني احتكار الثقافة العالمة الخطاب حول الثقافة الشعبية ان العلاقة بين الاثنتين علاقة لا تكافؤ تهيمن فيها الاولى على الثانية، وان الحديث عن الثقافة الشعبية لا يمكن ان يكون الا سياسيا (ع. الديالمي، 1989؛ 80) كيف يتشكل الخطاب حول الثقافة الشعبية؟ عندما نصوغ خطابا حول هذه الثقافة فاننا (الذات) نعمد الى وضع مسافة بيننا وبينها [الموضوع]، لكن الى اي حد نكون متاكدين من ان تلك المسافة قائمة فعلا وبالقدر الذي نتصوره؟ ثم اذا سلمنا بان المتخيل "ليس بشيء آخر غير تلك المسافة التي يتشكل ويتقولب فيها تمثل شيء ما من خلال الحاجات الغريزية للذات، وتفسر فيها تمثلات الذات بتكيفها المسبق مع محيط موضوعي" (ج. ديرون، 1984، 38)، اذ سلمنا بذلك فما الحاجات التي تتدخل في عملية التمثل هذه لتشكل وتقولب تمثل الثقافة الشعبية؟ وما التكيفات التي تفسر هذا التعديل الذي يلحق بتصور هذه الظاهرة؟

للثقافة160 تعريفا، كما اسلفنا، لكن اقترانها بالجنس المطلق في هذا السياق يسوقنا الى فحص معناها وتشكلها من خلال بعض معطيات التحليل النفسي المتمثلة في مرحلتي المرآة والاوديب(ج. لاكان، 1966؛ 89-97، ج، ب. فاج، 1990؛13-28)

يجتاز الطفل فيما بين 6 اشهر الى 18شهرا تجربة، تفضي به الى التعرف على نفسه كجسد محدد في المكان، يمكن اختصارها كالتالي:

أ- عندما يشاهد الطفل صورته لاول مرة في المرآة فانه يعتقد ان الامر يتعلق بشخص اخر له وجود واقعي.

ب - في مرحلة ثانية يكتشف ان الصورة، صورته، في المرآة لا تعدو مجرد صورة.

ج - في مرحلة اخيرة، تقع بين السن 16و 18 شهرا يكتشف الطفل ان الامر يتعلق بصورته هو، فيتماهى معها ليسد بذلك الفراغ الذي يظل قائما الى ذلك الحين بين جسده وصورته.

وهذه المرحلة الثانية للمرآة التي يتم فيها ما يدعى بالتماهي الاولي تشكل ايضا اول مرحلة للاوديب حيث يجتاز الطفل ثلاث مراحل نختصرها في:

ا- رغبة الطفل في امتلاك الام؛

ب- اصطدام هذه الرغبة بواقع كون الام ملكا للاب، بقاعدة غشيان المحارم، باستحالة تحققها، وحمل الطفل شعورا متعارضا وجدانيا تجاه الاب، اي كراهيته ومحبته في آن واحد.

ج- تماهي الطفل مع الاب، اي قبوله الخصاء بمعنى التنازل عن الام او الاذعان لقانون الجماعة.

مما سبق يتضح ان الجنس المطلق استعارة ابوية تحيل على اسم صاحب القانون الذي يفرض نفسه على الفرد ويجبره على التماهي معه والدخول الى اللغة، باعتبارها عالما رمزيا، كي يحصل على هوية تمكنه من نيل اعتراف وعضوية في جماعة ما. اما المتخيل فيحيل على الام، على الرغبة في التماهي معها والتحول الى ملحق بجسدها. غير ان هذه القطيعة في العلاقة الانصهارية بين الفرد والام لا تتاتى للاب الا اذا اعترفت له الام بوظيفته الرمزية. فبدون هذا الاعتراف لا يذعن المرء للقانون، وبالتالي يقع تحت طائلة قهر الام ويلازم طور المتخيل، يصير ذهانيا او مجنونا. وبذلك يبدو ان مصطلحي ثقافة ومتخيل وان كان يتيسر - بل يجب - الجمع بينهما نظرياً، لانه لا يمكن فهم احدهما دون استدعاء الاخر، فانهما لا يتأتيان للمعاينة الا كحقلين متباعدين ان لم يكونا متنافيين.

لقد كانت هذه المعطيات ضرورية في نظرنا كي نخلص الى التساؤلات التالية:

ان الدخول الى اللغة، باعتبارها اداة للوجود ونظاما مشحونا بالاوامر والممنوعات، او الى الشعب/الحي بتعبير ابن منظور، يتم في المغرب باللهجة لدى جميع الشرائح، فاي قانون - او قوانين - نتماهى معها لانتزاع مكانة الاب القديم؟

2- الخطاب حول الثقافة الشعبية إرث مزدوج

خلافا للاعتقاد الذي يرى ان الاهتمام بالثقافة الشعبية ارث ينحدر من الاثنولوجيا الغربية فقد كانت هذه الظاهرة - ولازالت - تشكل مجالا لانشغال التقليد الاسلامي الذي يميز داخل المجتمع المسلم بين فئتين: فئة العامة التي تتالف من البدو والشرائح الدنيا من سكان الحضر، وفئة الخاصة التي تتكون من العلماء ومن السياسيين والمتعلمين بهذا القدر او ذاك. ونظرا لان الفئة الاولى تتسم ب "الجهل" والتمسك بالمعتقدات والممارسات ماقبل الاسلامية فانها كانت - ولازالت - تشكل خطرا دائما على الاسلام لكونها تجعل من عملية الاسلمة عملية غير مكتملة يجب مواصلتها على الدوام. ومن هنا محاربة الاسلام الارتذكسي للبدع والخرافات والسحر، الخ.

باعتماد معيار واحد، هو الدين، سينعت بالشعبي اذن كل ما لايطابق ضوابط الاسلام الرسمي، اي كل ما يدخله الفقهاء في مجال إبليس على حد تعبير الامام الغزالي، مثلا، عندما يقول: "كل شيء سوى الله تعالى وسوى ما يتعلق به يجوز ايضا ان يكون مجالا للشيطان (الغزالي، 3؛ 28). وباختصار، فان الشعبي في هذا المستوى هو فعل تسمية صادر عن رجل الدين

تجاه كل ما يعتبره منحرفا عن العقيدة، اي تجاه كل ما يخرق قانون الاسلام او لا يذعن له.

ان هذه الرقابة الدينية لازالت قائمة اليوم، لكنها تعززت اليوم برقابة اخرى يمكن تسميتها برقابة الحداثة الصادرة عن مديري السياسة اللغوية والمثقفين على حد سواء. فبخصوص هؤاء لاحظ احمد بوكوس (1977: ص. 361) ان "المثقفين الوطنيين المتشبعين بالثقافة الكلاسيكية (. . . .) يزدرون الفنون الشعبية باعتبارها فنونا "بدائية" (. . .) اما الانتلجنتسيا المتنورة فتعتبرها تجليا لثقافة منحطة من شأنها ان تغلنا الى اللاعقلانية والتقهقر الى الوراء".

نظرا لكون نظام الحكم في المغرب وريثا في جانبه العصري للنظام الاستعماري - شأنه في ذلك شان باقي بلدان المغرب - فهو لا يسعى الى التحكم في البينات الاقتصادية والاجتماعية فحسب، بل يسعى ايضا الى ان يفرض - بطريقة ممنهجة - لغة معينة وطريقة محددة في التفكير وفي قول الاشياء. ووضع المغرب الراهن لا يخلو من شبه في هذا الجانب مع وضع فرنسا على عهد الجمهورية الثالثة حيث اشتملت فيها عملية التوحيد اللغوي، من خلال نشر وتعميم النظام التعليمي، على ثلاثة جوانب اساسية هي:

1- اجراء توحيد لغوي لتمكين القاعدة من فهم خطاب الحكم المركزي.

2- الاعلاء من شان ثقافة مركزية مع الحط من قيمة الثقافة الجهوية باعتبارها ثقافات جهل لازالت في طور الطبيعية.

3- منح اللغة دورا في ترميز الوحدة الوطنية (ج. غرانغيوم، 1983، 38).

فالوضع اللغوي في المغرب الحالي يتسم بالازدواجية والتعدد في آن واحد، اذ يمكن التمييز فيه بين:

مجموعة من اللهجات: تشكل اللغة الام للفرد، اذ بها تتم تنشئته اجتماعيا. وتقسم الى قسمين:

- **اللغة الامازيغية** بتنوعاتها الثلاثة: التامازيغت، لغة الاطلس المتوسط وشرق الاطلس الكبير ووديان زيز ودرعة وسرغاو، والتاشلحيت، لغة وسط الاطلس الكبير وسوس والاطلس الصغير، ثم التاريفيت، لغة منطقة الريف والمغرب الشرقي.

- **العربية الدارجة** بفصائلها الاربع: المدينية، لغة التجمعات الكبرى كالرباط ومكناس ومراكش، والعروبية، اي اللهجات البدوية التي ادخلتها قبائل بني هلال وبني معقل الى السهول الاطلسية، والجبلية، لغة شمال المغرب، ثم الحسانية او لغة المناطق الصحراوية.

- **اللغة العربية الفصحى** بشقيها: العربية المعيارية او العصرية ثم العربية الكلاسيكية.

- **لغات اجنبية** ادخلها الاستعمار وتواصل الدولة المغربية العصرية احتضانها، فرنسية اسبانية، انجليزية، المانية، ايطالية، الخ. والمكانة المتميزة بين سائر هذه اللغات تعود الى الفرنسية (ج. غرانغيوم، 1983، 11- 18، وأ. بوكوس 1989، وم. الغربي، 1993؛ 13- 27).

ويبدو ان التوحيد اللغوي في المغرب سائر في اتجاه:

أ- الابقاء على التفاوت القائم بين الكتابة والمشافهة.

ب- تكريس العربية الوسطى التي تقع بين الفصحى والدارجة على حساب العربية الدارجة واللغة الامازيغية، على المستوى الشفهي.

ج- تكريس العربية المعيارية لغة للوحدة الوطنية على حساب العربية الكلاسيكية، في المستوى الكتابي، وذلك بمحاولة جعلها تؤدي كافة الوظائف التي كانت تؤديها الفرنسية خلال الحقبة الاستعمارية وفي فجر الاستقلال باعتبارها لغة للحداثة والعصرنة.

واذا اخذنا اللغة بالمعنى الذي يجعلها تكاد تعادل الثقافة، اي بمعنى يتجاوز كونها أداة للتواصل الى اعتبارها اداة للوجود (ج- غرانغيوم، 1979)، فان ماهو شعبي من منظور عملية التوحيد اللغوي هذه سيكون هو كل ما يعرقل عملية المركزة هذه باعتباره جهويا، او مختلفا او انقساميا، يحيل على مغرب ما قبل الاستعمار، اي مغرب ما قبل الدخول الى الحداثة (را. ايضا الديالمي، م. س)

ان رقابة الحداثة هذه قد اصبحت اليوم تطال حتى بعض جوانب الاسلام التي كانت فيما مضى تشكل قانونا لتكبتها وتنقلها بذلك من خانة ثقافة الاسلام الرسمية الى خانة الثقافة الشعبية. وعمليتا الكبت والنقل هاتان يتواطؤ فيهما ضمنيا الاسلاميون والحداثيون على حد سواء. ومن هذه الزاوية سينعت بالشعبي كل ذلك التقليد المكتوب والشفوي المصاغ انطلاقا من بعض المضامين القرآنية كوصف ملذات الجنة مثل:

" . . . خلق الله الحور العين من اصابع رجليها الى ركبتيها من الزعفران ومن ركبتيها الى ثدييها من المسلك الاذفر ومن ثدييها الى عنقها من العنبر الاشهب ومن عنقها الى رأسها من الكافور الابيض، عليها سبعون الف حلة مثل شقائق النعمان، اذا اقبلت يتلألأ وجهها نورا ساطعا كما تتلألأ الشمس لاهل الدنيا، واذا اقبلت يرى كبدها من رقة ثيابها وجلدها. في رأسها سبعون الف ذؤابة من المسك الاذفر ولكل ذؤابة منها وصيفة ترفع ذيلها وهي تنادي: هذا ثواب الاولياء جزاء بما كانوا يعملون. " (القرطبي، 2: 639).

والمصاغ كذلك انطلاقا من بعض محتويات السيرة النبوية كتلك الاخبار العجائبية التي لم تردد كتب السيرة و المصنفات التاريخية الرصينة في سوقها مقدمة اياها على انها حقائق واقعية مثل :

" قال الامام احمد (. . .): عدى الذئب على شاة فاخذها فطلبه الراعي فانتزعها منه ، فاقعى الذئب على ذنبه فقال: الا تتقي الله؟تنزع مني رزقا ساقه الله الي؟ فقال: ياعجبي ذئب يكلمني كلام الإنس فقال الذئب: الا أخبرك باعجب من ذلك؟ محمد «ص» بيثرب يخبر الناس بانباء ما قد سبق، قال فاقبل الراعي يسوق غنمه حتى دخل المدينة فزواها الى زاوية من زواياها، ثم اتى رسول الله «ص» فاخبره. فامر رسول الله «ص» فنودي الصلاة جامعة، ثم خرج فقال للراعي: اخبرهم، فاخبرهم، فقال رسول الله «ص»: صدق، والذي نفس محمد بيده لا تقوم الساعة حتى يكلم السباع الانس، ويكلم الرجل عذبة سوطه، وشراك نعله، ويخبره فخذه بما احدث اهله بعده" . (ابن اسحاق، 1976؛ 260، وابن كثير، 1988، ج6، 150).

مما سبق نستنتج ان الثقافة الشعبية فعل تسمية يطلق على حقل نفاية يتم تحديده بالإواليات نفسها التي اقصى بها العلم السحر والنظريات العلمية الجديدة نظيرتها القديمة (لمزيد من التفاصيل را. ب. جوريون و ج. 1980)

ورغم صعوبة تحديد طبيعة العلاقة القائمة بين "المثقفين" والدولة - علما بان هذا المصطلح [مثقفين] هو الاخر يحتاج الى ضبط - فاننا سنفترض وجود شريحة مستقلة فكريا تحمل هذا الاسم كي نتساءل: اي شيء يقصد بالثقافة الشعبية لدى هذه الفئة؟ أيمكن اختزالها الى عملية تسمية؟اذا كان الامر كذلك فما معنى هذا الاختزال؟ ولماذا يتم؟ ما معنى اتخاذ الثقافة الشعبية موضوعا للتامل؟ ما الفائدة التي تجنيها من هذا التامل الثقافتان العالمة والشعبية على حد سواء؟

3- الثقافة الشعبية والمتخيل: متخيل الثقافة الشعبية ام الثقافة الشعبية كمتخيل؟

فيما وراء الجلاء الظاهري لمعنى كلمة "ثقافة شعبية" فانه، في الواقع، ليس من السهل تحديد هذا المصطلح. وهذه الصعوبة لا تعود الى الاختلافات الخاصة بتعريف كلمة ثقافة - التي تتوفر وحدها على ازيد من 160 تعريفا (هرسكوفيتس، 1967) - بقدر ما ترجع الى الغموض الذي يلف كلمة "شعب" . فمن بين التعريفات التي قدمت ل " الثقافة الشعبية " خلال الندوة التي نظمها اتحاد كتاب المغرب في هذا الموضوع سنة 1981 يمكن ذكر : "الثقافة الشعبية المتواجدة في صفوف الشعب، اي في صفوف (. . .) عامة الناس " ، او " هي تلك الثقافة التي هي من الشعب واليه " . لكن ما

معنى العامة؟ مل معنى الشعب؟ أين تقع الحدود بين العامي او الشعبي وبين ما هو غيرهما؟

لن يخلو الفحص الاشتقاقي لمصطلح شعب من فائدة لاسيما ان "معنى الكلمة في اللغة العربية، بقطع النظر عن شكل هذه المفردة، لا يمكن فصله عن الجذر الاول الذي يتيح الرجوع - ابعد من الحفريات نفسها - الى التمتمات البدائية للقبيلة (شلحد، 1984؛ 18- 19). وبالعودة الى لسان العرب نجد صاحبه قد حدد كلمة شعب بثلاثة تعريفات:

- الشعب هو القبيلة؛
- هو الحي العظيم يتشعب من القبيلة؛
- هو ابو القبائل الذي ينتسبون اليه، اي يجمعهم ويضمهم.

ان اول ما يلفت الانتباه في هذه التعريفات هو هذا التارجح بين الام والاب، بين اعتبار القبيلة / الشعب انثى وبين اعتبارها ذكرا. فكيف نفسر هذا التارجح؟ وما مدى تخلفه (sa service) في فعل تسمية الثقافة الشعبية من قبل المثقفين؟

يفسر الانثروبولوجي المستشرق وليام روبرتسون سميث ذلك التردد بالانتقال الذي قد يكون عرفه المجتمع العربي ما قبل الاسلامي من النظام الأمومي الى النظام الأبوي، اذ يرى ان أسامي القبيلة كانت في فترة النظام الأمومي تطابق الأعضاء الأنثوية، ثم انضافت اليها اسماء اعضاء مذكرة اثناء الانتقال الى النظام الابوي. وعليه يجب ان نفسر - حسب روبر تسون دائما - مصطلح بطن، الذي يعني الان قبيلة صغرى، باعتباره ذلك الجزء من الجسد الذي نطلق عليه اسم بطن او كرش، ونفهم كلمة حي - التي يجعلها ابن منظور مرادفا لشعب في تعريفه الثاني لهذه المفردة - باعتبارها فرجا (ج. سوبليه، 1991؛ 18).

لنقبل بهذا الطرح كي نعود الى العريف الثاني الذي يقدمه صاحب اللسان لكلمة شعب ونتساءل: كيف يمكن ان يكون الشعب فرجا؟ بل ما المقصود بكلمة فرج نفسها؟

لقد خصص المحلل النفساني التونسي فتحي بن سلامة دراسة متميزة لهذا الاسم قصد تفسير ذلك التحول الذي طرأ، داخل اللغة العربية، على كلمة فرج حيث انتقلت من الدلالة على جنس المرأة والرجل على حد سواء الى الاقتصار على تعيين عضو المرأة الجنسي، فاظهر بكيفية جد مقنعة ان ما كان يقصد بكلمة فرج في اللغة العربية انما هو بالضبط ما يقصد بمصطلح Phallus(جنس مطلق) في لغة التحليل النفسي:

"ليس الجنس المطلق (الفلوسPhallus) جنسا حقيقيا (un vrai sexe) ولا هو عضو جنسي بيولوجي. انه صورة لاواعية لمقولة يصعب إدراكها، الانتماء المتبادل بين المماثل والمفارق (l'indentique et le différent)، وبين الذات والاخر(le Même et l'autre)، في

الجنس (النوع) البشري والمرجع المطلق. ذلك هو الانفراج المزدوج اذن في موضع الفرج، انفراج يستتبع التفريق (différenciation) بوصفه مبدأ خالقا ومميتا (Primcipe créateur et mortel) " (ف. بنسلامة 1991).

وبتبني هذا التفسير يمكن ترجمة مصطلح الثقافة الشعبية: انها الثقافة المنسوبة الى الجنس المطلق او هي الثقافة الفلوسية اذا قبلنا بالترجمة التي يقترحها المشارقة لكلمة (Phallus). لكن هل يمكن الحديث عن ثقافة الجنس المطلق؟ واحلاله الى ام، الى حقل للمتخيل؟ هل هذا التماهي تم ام لازال في طور التحقق؟ اسياقي هو ام نهائي؟ اذا كان سياقيا فما العوامل التي تتدخل لتجعله امرا ممكنا؟ ما درجة هذا التماهي على مستوى المغرب ككل ثم على مستوى كل فئة من فئاته على حدة؟

كل شيء يحمل على الاعتقاد ان ليس القانون الجديد بشيء اخر غير هذه الحداثة التي تفرض نفسها يوما عن يوم باعتبارها نمط حياة كوني جديد في مقابل كل الانماط الماضوية، ومن ثمة فالحديث عن الثقافة الشعبية لاينفصل بدوره عن هذه الاشكالية الكبرى التي تواجه الفكر والمجتمع المغربيين، والعربيين على حد سواء، ونعني بها اشكالية الاصالة والمعاصرة او الحداثة والتقليد. هذا من جهة، ومن جهة اخرى اذا صح ان القانون لايكون الا لكونه يستدعي الخرق، او "القانون يوجد هنا بالضبط لكي ينتهك" (ج. باطاي، 1957؛ 72، غ. روزولاطو، 1969؛ 42)، اذا صح ذلك فان ما نفعله هنا باتخاذنا الثقافة الشعبية موضوعا للتامل، بمحاولتنا الاحاطة بها استنادا الى اطر فكرية ومرجعية غريبة عنها و بتلفظنا هذا الكلام الذي هو كلمتنا داخل الاخر او كلمة الاخر بداخلنا، ما نقوم به بالضبط هو انتهاك قانون هذا الاخر الذي يظل في الحالتين صورة للذات امام المرآة.

ببليوغرافيا

أ – مراجع بالعربية:

ب. اسحاق، سيرة ابن اسحق المساماة بكتاب المبتدأ والمبعث والمغازي، تحقيق وتعليق محمد حميد الله، الرباط، معهد الدراسات للابحاث والتعريب، 1976.

ف، بنسلامة، الجنس المطلق، **مواقف**، ع. 64، 1991، ص. 10 – 29.

أ، بوكوس، اللغة – الثقافة الامازيغية، **آفاق**، ع. 1، 1991

ع، الديالمي، القضية السوسيولوجية، نموذج الوطن العربي، البيضاء، افريقيا اشرق، 1989.

ب، القرطبي، التذكرة في احوال الموتى والاخرة، تحقيق وشرح وتعليق الدكتور السيد

الجميلي، بيروت، دار ابن زيدون - القاهرة، مكتبة مدبولي، 1986، ج. 2.

ع. د.،ابن كثير، البداية والنهاية، تحقيق أ. ابو ملحم، ف. السيد، ع. ن عطوي، م. ناصر الدين، و ع. عبد الستار، بيروت، دار الكتب العلمية، ط. 4، 1988، ج. 6.

أ، الغزالي، احياء علوم الدين، بيروت، دار القلم، بدون تاريخ. ج. 3.

ب- بالفرنسية:

G.BATAILLE , 1985 (1957)
L'érotisme , Paris, les Editons de Minuit.
- A. BOUKOUS, 1977
Langage et culture populaire au Maroc, essai de socio- linguistique, Casablanca, Dâr el kitâb.
-J. CHELHOD, 1984
L'Arabie du Sud, histoire et civilisation , 1, le peuple yémenite et ses racines, Paris , Maisonneuve & larose.
- G. DURANT , 1984 (1960)
Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale, Paris, Bordas.
E. EL GHERBI , 1993
Aménagement linguistique et enseingement du Français au Maroc , enjeux culturels, linguistiques et didatiques .Meknès, la voix de Meknés.
- G. GRANDGUILLAUME, 1983.
Arabisation et politique au Magreb, Paris, Maisonneuve & larose.
J.P FAGES, 1990(1971)
Comprendre Jacques lacan, Toulouse, Privat.
M.G. HERSCOVITS, 1967
Les bases de l'anthropologie culturelle, Paris, Payot.
J. LACAN, 1966
Ecrits, Paris, Edition du Seuil, t.1
J. SOUBLET, 1991
Le voile du nom, essai sur le nom propre arabe, Paris, PUF.

حدود تمثل الأدب الشعبي للمجتمع المغربي

■ ادريس كرم

مدخل:

كثيرا ما يبحث في قضايا المجتمع من خلال الأدب الشعبي، ويستخلص قواعد وقوانين تصير أحكاما وضوابط يحتج بها دون تدقيق في الرجوع الى اسباب وظروف اطلاقها، وكثيرا ما تتحول تلك الضوابط الى احكام قيمة يصعب المجادلة فيها الى حد الاستحالة، خاصة اذا ما عززت بتوجهات ايديولوجية، واستشهادات كرزمية.

من ذلك مثلا قولهم بان الأدب الشعبي يصور حركية المجتمع، ويعكس ديناميته اكثر من غيره من المعارف خاصة اذا كان المجتمع متخلفا، أي غير مصنف ضمن البلدان الصناعية الأوربية والأمريكية.

لقد أكدت هذا الطرح الدراسات الكولونيالية والقراءات المعتمدة على معطياتها ومناهجها، والتي تراكمت منذ مطلع الستينات، وخاصة المكتوبة بلغات غير العربية، حيث افرزت تراكما هاما من التخريجات والتاويلات والطروحات اعتمادا على« شكل معين من اشكال الادب الشعبي، وكان هذا الأدب:

1) موثق آني لكل ما يعرفه المجتمع من حركية
2)والمجتمع احادي البنى
3) ومتجانس المعارف

بيد أن المجتمع المغربي بخلاف ما ذهبت إليه تلك الدراسات خاصة وأن الامية التي تعد من

صفات البدائية لا ترادف محدودية المعرفية، فقد تكون الأمية متفشية في المجتمع دون ان يرادف ذلك انعدام الإبداع، أو قلة في تنوع الانتاج الثقافي، والدليل على ذلك ما نراه من تعقد في الصناعات العمرانية، وآليات الصناعة والإنتاج المادي والرمزي من عادات اجتماعية وشعائر احتفالية وتنشئة وتربية وادماج حضاري.

فزخارف الجبس، ونقش الحجر، وتخاريم الخشب وتزاويق الزرابي، وتشكيل الحلي والمعادن والاواني، والخزف والجلود والاصواف والاوبار، وصنوف الحلويات والزينة، وقواعد الأدب والسلوك وشروط المعاملة وأساليب نقل الخبرات وادارة الاعمال، وافانين الزراعة ونظم الري والتداوي، ونمط العيش وتربية الحيوانات، وتبادل الأدوار، وتنميطها، انجزها وطورها أميون لم يعرفوا القراءة ولا الكتابة، وانما نقلوا وطوروا ما نقلوا حسب الزمان والمكان والحاجة.

كما ان التراتبات التي يقوم عليها مجتمعنا وما فيه من بنيات معرفية وقيمية وتحكمية تجعله بعيدا عن أن يكون مجتمعا أحادي البنية أو ثنائيها، كما ذهبت لذلك الكثير من الدراسات التي ركزت على بلاد السيبة وبلاد المخزن، سكان السهول والجبال، سكان البادية والمدن، المتعلمون والأميون، الوطنية والسلفية وهلم جرا، فكيف والحالة هذه يمكن الحديث عن قدرة الادب الشعبي على تصوير مناشط مجتمع معقد، عريق التاريخ، شديد التنوع، ناهيك عن بعض فنونه دون تقيد ولا احتراز.

واعتمادا على ما سبق، نتساءل عن حدود تمثل الادب الشعبي بالمغرب للمجتمع الذي يتمفصل معه؟

دينامية الحياة: التخلي والامتلاء:

من المعروف ان كل كائن حي تلازمه صفتان أساسيتان هما التخلي والإمتلاء، والمجتمع باعتبار مكوناته كائن حي يتصف بهذه الثقة، لذلك فهو لا يفتأ في صيرورته يتخلى عن اشكال من الانتاج عندما لا يبقى له بها حاجة تقل او تضعف، ليعوضها بما يناسب الزمان والمكان والفاعل فيهما، وهو ما يؤدي الى عدم التجانس بينما هو محتاج اليه وما هو متخلى عنه انطلاقا من الحاجات رالتطلعات والقدرات، مما يؤدي الى تراكمات تضاربية يصعب حصرها في مرجعية معينة أو ضمن نسق محدد، لان ما يمثل هذه الفئة لا يمثل الاخرى فتنتفي صفة الشمولية على الانتاج وكذلك التمثيلية المزعومة، ولتوضيح ذلك سنحاول البحث في المحددات التي تتحكم في الانتاج والتي نقترح لها التوصيفات التالية:

1) المحدد المعرفي
2) المحدد التطبيقي
3) المحدد الاستثماري

1) المحدد المعرفي:

يتضمن هذا المحدد القضايا المحفزة للانتاج الخام، وهي الإلمام بالظاهرة والحاجة لذلك، والتي تكون إما: حدث، مكونات حدث، أشخاص، زمن، مكان، دافع، وسائل آليات ناظمة، توقعات، تهيئات متخيلة، استفزازات، وهذه هي التي تكون الانوية التي تبلور روح الانتاج المترقب، والذي سنراه في المحدد التطبيقي يتقصد، ويصير ذاتا تنمو مع توالي الزمن.

2) المحدد التطبيقي:

ونقصد به صياغة الحدث أو ما شئنا تسميته، ويتطلب قدرة لغوية أو اشارية او ترميزية، وهذا يقتضي استحضار الآخر لضمان وصول الرسالة او الخطاب، مما يفرض معه وجود قدرة فنية، ومجال إذاعة، وطرق للنشر، وأخرى للخزن والحفظ، والاسترجاع والاخراج، والتمثل والقياس والتوليف مع الحرص على البساطة والقدرة على التعويم والتخلي والتحلي، وهو ما يمكن تسميته بالرطوبة والمطاوعة ليتسنى النسج على منواله، والنحت منه أو تهذيبه وتغريبه، أي نقله من مجال الى آخر قصد الاستثمار.

3) المحدد الاستثماري:

يقتضي وجود الدافع والقابلية سواء عند المستهلك أو المستثمر، القابل والمرسل، اي أن العملية تخضع الى عوامل الحاجة والملاءمة والمعرفة والتوليف، وهو ما يفسر تشكل المنتوج الواحد حسب المجال المراد له تمثله من جهة الى جهة، ومن فرد الى آخر، ومن حالة لحالة، ومن بناء نسقي الى آخر.

هذه المراحل الثلاثة التي يخضع لها الانتاج الثقافي تقتضي البحث الجزئي عن ظواهر المجتمع في أشكال الأدب الشعبي، ذلك أنه من الصعب ان تحظى ظاهرة ما باجماع كل الفئات أو لفت انتباهها، حتى لا يسقط الباحث في مزالق التعميم، فمثلا اذا تحدثنا عن الحب لا يمكن ان نأخذ قصائد الحراز والدمليج والخلخال كقاعدة لانها ستقودنا الى القول بان الحب عند المغاربة اعتمادا على أدبهم الشعبي، حب ماجن لا يراعي حرمة الأسرة ولا قدسية الزواج، من أجله يباح فعل كل منكر، ناسين ان هناك من لم يسمع بهذه القصائد، ولا عرف بها، وقس على ذلك باقي الأنماط. لذلك فالدراسات التي تعنى بهذا الشكل من الانتاج الادبي أو العلائقي مطلوب منها مراعاة ما سبقت

الاشارة اليه ، لأن المجتمع نفسه يقوم بمثل الخطوات المنهجية اثناء عملتي التخلي والامتلاء وهو ما قامت به سلطات الحماية بواسطة البعثة العلمية ومعهد الدراسات العليا ، حيث وجدناها تقوم بعزل الظواهر والممارسات عن طريق العزل والتكميم ، قبل القيام بزرع ما كانت تود من منظومات وقيم وقوانين وخطابات ، أو تشكيل بنيات ومؤسسات وعلائق قصد الوصول الى تحويل الصيغ الاجتماعية في الطريق الى ابدالها بنماذج أخرى ، الامر الذي ساهم في تحويل النماذج الشعبية الى مجرد أدوات شكلية لا تحمل من الشعبية سوى الاسم ، وهو ما برعت السياحة في تلقفه وتقديمه كسلطة تهدف إرضاء الزبائن لا بتفهيمهم وتثقيفهم للادراك ما لم يتعودوا على رؤيته وانما بجر المتوج الشعري وعزله عن محيطه ومجاله ، أو النحت على شاكلته ، بناء على تصورات الآخرين وادراكهم له ، بحيث يغتال الحي من أجل ارضاء الميت الذي هو السوق .

وبهذا يتحول الانتاج عن وظيفته ، ويدخل مرحلة جديدة لا تمثل المنتج الذي هو بعض فئآت المجتمع ، وانما تعبر عن متطلبات السوق حتى لا نقول الوسطاء ، والمراد استمالتهم لأن الطرفين معا يحاولان التواصل مع بعضهما على حساب المنتوج الوسيط الذي يظن انه حي ، فيسعى لتخزينه قصد الاستمتاع به

من هنا نقول بان الأدب الشعبي اذا كان في المراحل السابقة وبالتحديد قبل مطلع هذا القرن يمكن الركون الى أنه يمثل حسب الاختصاص المجتمع ، فانه اصبح بعد العصرنة لا يملك هذه الخاصية ، لأن المجتمع تخلى عن بعضه أو اغلبه فقط ، ولكن لان دوامة التسليع تطاولت على نماذجه ، فافرغته من وظائفه ، واصبح من الصعب على الدارس والباحث الركون الى ما يستنتجه من تتبعه ومقارناته للنماذج المحاينة لغياب العناصر التي كانت تقوم عليها تلك الثقافة ، وهي المعرفة والتطبيق والاستثمار .

خلاصة:

وعليه فان البحث عن الظواهر الاجتماعية في الادب الشعبي أصبحت تقتضي التصنيف والتحديد والاختزال ، كما تقتضي الاخذ بعين الإعتبار عنصري الزمان والمكان والحاجة وهوية الباحث والمستثمر ، ذلك ان الدارس الاجنبي يختلف عن الدارس الوطني ، وهذا يختلف بحسب توجهاته ونوع اللغة المستعملة لديه .

لذلك نقول بان أشكال الدراسات التي يطرحها الانتاج الثقافي الشفوي في علاقته مع مجتمعه تزداد مع مرور الأيام تعقيدا لا على مستوى المنتوج ، وانما أيضا على مستوى التعامل معه ، مما يدفعنا الى التساؤل عن حق : هل نحن نسير في اتجاه سيصبح فيه الحديث عن الشعبي حديثا عن مستحثات ، وبقايا آثار لقفافة غابرة بعد أن صار الإنسان في المنظور العالمي المهيمن لا يزيد عن معدة

متنقلة ما بين اجهزة الإعلام وغرفة الطعام .

نماذج تطبيقية:

لإعطاء القارىء فرصة لتطبيق ما أسلفنا نقدم له نموذجين الأول يسمى «السلامات» تردده النساء وقد جمعناه في فترات مختلفة من السبعينات في سلا وخاصة معامل صناعة الزرابي .
والثاني يسمى «الذكر» يردده فقراء ومريدو الزاوية الوزانية جمعناه في نفس الحقبة من منطقة الغرب .

السلامات:

سَلَّمْتْ عليك في الليمون
والليمونة طابت والدَّالاَّت
ملِّي اخْدِيتَك يا حبيبي
شُف حالتي كِيوَلاَّتْ

■■■

سلمت عليك فالوردة
والوردة كبرات وعلاَّت
افراقي وافراقك ابكاوا فيه جميع لبنات
ولا تفرقنا ، ما ابقات حياة

■■■

سلمت عليك فالتفاح
والتفاح معضوض من جهتين
الناس كتصبر عام او عامين
وانا ما نصبر عليك تاقَصْمَيْنْ

■■■

سلمت عليك في الهُونْدَا
والهونْدَا بلا روايد
واش هذا حب ولا اغدَايْد
■■■
سلمت عليك في الطبسيل
والطبسيل عامر لوز
واللوز درني في راسي
واش غانزيدوا في العشرة
ولا غانصدع معك راسي
■■■
سلمت عليك في الطبق
والطبق عامر احبق
اعليك نتزوج، اعليك نطلق،
■■■
سلمت عليك في الكاس
والكاس فيه مائة ومائة اعقيقة
اعطيني بوسة او تعنيقة
■■■
سلمت عليك في القفطان
هو اخضر زيتي
امعلق في باب بيتي
كيداير لبحر تايهيج ولماج غادية به
كيداير قلبي حتى ايهيج وانت ساكن فيه
■■■
سلمت عليك الله عليك يالولد يا بو كصة

شفت قلبك مشى للبحر ورَصَّى
شفت الشمس طلعت اسحابلي اخيالك
اعطيني شيبوسة من ذاك الفم
واتشوف اش غادي يجرا لك

■ ■ ■

سلمت عليك في الليمونة
والليمونة فيها مائة بونت
اعطيني بوسة أَوْلَ انمُوت

■ ■ ■

سلمت عليك في الزربية
والزربية في يد الدلالة
طحت في لبحر انسيفط سبع عوامة
طرت للسما انسيفط لك سبع اطيور حوامة
الى عشت ما ناخذك غير انا

■ ■ ■

سلمت عليك فالكاس
والكاس فيه مائة اعقيقة
كولي واش ابغيتي بوسة ولا تعنيقة

■ ■ ■

سلمت عليك في الموطور
والموطور في الطريق
واش انديرك خو ولا اصديق؟

■ ■ ■

سلمت عليك في السلام
والسلام فيه لتشينة

واش باقين في القلب ولا تنسينا؟

الجلالة:

سَلَّمْ قبل الكلاس ولا تنوي بعداوة
جانب لعظم لا يتقاس عُمْرُو ما يَدَّاوَى

■ ■ ■

سلم وادعُ بالسلام يالْعَارْفين تَصْحَاحُو
باق ايْهَزك ريحْ لغرام ويجيبوك ارْيَاحو

■ ■ ■

سلم لاهل التسليم والْبَسْ طِيبَة من لَكْساوي
اللي ما سلم لاهل التسليم، يمشي جَبْحُه خاوي

■ ■ ■

سر الَّعْب امْسَاوِي، من لا يفكَّرْ لِيَّ
كيطلع بانشاوي ويعود الزايد فيَّ

■ ■ ■

سر الَّعب وْمَاجَاوْا، غير في هذه الحالة
إلي حضرو هَيَّجُوا، سال الجلالة

■ ■ ■

كمَا لَمْحَبَّة مَا انْجِيكْ، وعَنْدَك ما نَتَّاوى
الله يجعل ادنُوبي عليك، يالصَّاخي بالْخَاوى

كُمَا لَمْحَبَّة مَا انْلِيقْ، ما نصْلَحْ لَمْسَا لَه
عملت لي خويا الشقيق، من النسا والرجاله

■ ■ ■

كيف نديرمع الموت، لا اعرفت امنين انجيها
ادات لي شلا خوت، كل واحد من جهة

■ ■ ■

الحب يحكم بالصحِيح، غير هَكَّاكْ ازعامة
تافتوا ما تطيح، حارُوا فيه العُلاَمَا

■ ■ ■

الحب رَايَسْ طُبْجي، واسفينته رسًّما
ريحة المحبة تهَجي، الى احضر مولاها

■ ■ ■

الحب سلطان عاهدني بالنية
بعدما اعطاني الامان ولا واغدر في

■ ■ ■

الحب من تَبْخُو امْسُوكْ، منه تفوح الريحة
بها المومن مشروك، تعود الايمان اصحيحة

■ ■ ■

لمحبة سلك الذهب صافي من تنحاسو
مولاها تيترطب بحرى يسلك راسو

■ ■ ■

لمحبة كاس المر، شربوه المعطاشه
اعييت في قلبي ما انسد، حلوه الفتاشة

التعبير بواسطة الغناء الشعبي عبر المراحل التاريخية المغربية

■ محمد أبو حامد

استغرق المغرب طيلة سنوات من تاريخه. مثل معظم أحداث البشرية يبحث عن هويته. التي لابد ان تتاثر بالمجال الشاسع الذي يحيط به.

على امتداد في الشرق وفي الجنوب، حيث كان النزوع إليه من ذات هاتين الجهتين أولا. قبل ان تتفتح عليها عين الوافدين من الشمال.

أثناء ذلك وعلى فترات بعيدة كانت آلة التعبير الجسدي والشفوي تتكون.

التعبير لجسدي. كان يتلخص أولا في محاكاة الذي يستلفت الانتباه من حركات المجال كتمايل الأشجار أو تحرك أغصانها. أو رقصات طيور شدت إليها الانتباه ونالت من إعجاب الانسان فاتخذها نموذجا وفي غالب الأحيان معبودا. ويتلخص التعبير الجسدي ثانيا في تلك الأصوات والقرقعات التي تنبعث إما من تحرك القدمين أو اصطدام الأطراف ببعضها، تناسبا مع الحركة.

أما التعبير الشفوي فكان أول الأمرصغيرا وحشرجة وتاوهات حسب الظرف والحالة الوجدانية. الى جمل مختلفة المعاني. وقد عمل الانسان المغربي فيما بعد حسب الامكانيات على الاستعانة في تعابيره العامة. بادوات التقطها أو قنصها كماكان يلتقط ويقنص. من أخشاب جوفاء وعظام فخذ أو كتف حيوانات كانت تتفق في المجال. أو تفضل عن طعامه، وبها ظهر الإيقاع الجماعي الذي لا يمكن أن يكون إلا مصحوبا بتنعيم صوتي لا يستوفي الحروف الموسيقية المعروفة اليوم.

ARCHIVE

والأكيد ان أول السلالم الموسيقية التي عرفت في المغرب هي السلم الخامسي المنتشر إلى يومنا في غناء السوس ابتداء من جنوب تانسيفت إلى مالي والسينغال والنيجر وتشاد. والسودان المصري.

والسلم الموسيقي الخماسي هو أيضا من السلالم المنتشرة في كثير من بلدان الشرق الاقصى. وقد تضاربت آراء كثيرة حول انتشاره بجنوب المغرب خلافا عن شماله. الذي لا نعلم كيف عرف السلم السباعي ابتداء من الضفة الشمالية لنهر تانسيفت وحتى قبائل شياظمة المجاوة لا تستعمل السلم الخماسي كجارتها حاحا. فاذا انتقلنا الى هضبة زمور الأمازيغية نجد أن الغناء هناك كان وما يزال على سلم سباعي ذي نكهة خاصة تعمل بالهارمونيا بين آلتى الوتر والصوت، عم المغرب وشمال افريقيا حتى ليبيا والواحات غرب مصر ولعل انطلاق الخماسي ويعود اولا الى بدائية أولى الآلات المستعملة وقصور الميلودية الصوتية لبدائية. وناخذ مثلا الرباب الامازيغي أو الربابة الشامية والشبابة العظمية أو القصبية المستعلمة في الأحواشات دليلا على ذلك. فكل تلك الآلات قاصرة القدرة عن تكمال السلم السباعي، بحكم احادية الوتر أو الحرف الموسيقي المنطلق الذي تكتب عليه الحروف الأخرى بديهية أن العازف لا يتوفر إلا علي أربعة انامل.

ويمكن القول بان المتأخرين في العزف والغناء الأمازيغي قبلوا ماكان على ما كان خضوعا للزخم المتوارث من ثروة شعرية غنائية هائلة فلم يتطلعوا الي التغيير. كما بقي الحال في السودان. اذ السلم الخماسي يعزف على التي العود والكمان بالرغم من كفاءتهما في إخراج جميع الكامات وقد كان الرايس الدمسيري رحمه الله عليه يستخرج من الرباب الاحادي الوتر سلما سباعيا خاصة لما كان يعزف عليه الأناشيد الوطنية في بداية الاستقلال. ان أول التقاء في التاريخ بآلات أخرى قادرة على الخروج بالموسيقى المغربية من ضعف السلم الخماسي. يقع في نصين تاريخيين، أولهما ما جاء عند البيدق في رسالته. اشارة إلى أن محمدا بن تومرت كان يجهز على الات العود في فيكسرها وكذا دنان الخمر والسافرات من اللمتونيات انذاك وما جاء عند المراكشي. من ان الهلاليين لما بلغوا البطون الاطلسية بدايات العهد الموحدي حملوا آلات موسيقية عربية كالليرة والدف والكوال

ولعل بلوغ آلة العود الى المغرب رافق فترة الاحتكاك بالأندلس على عهد عمليات الجواز المرابطية الى الاندلس. ولا يمكن للعود والآلات الاخرى ان تصل دون ان تحمل تغييرا على الجملة الموسيقية والإيقاعية وقوالبها. وقد أشار الأستاذ بوشارب في كتابه دكالة إلى حقيقة هامة تفيد جدا في فهم ظروف انحسار السلم الخماسي من شمال تانسيفت حتى الضفة الجنوبية للمتوسط. ذلك أن العناصر الهلالية وهي الآلة الإدارية والعسكرية الجديدة للموحدين. عملت على ضرب كل ماله

علاقة بالعناصر المصمودية في البطون الأطلسية وحتى في شرقها. حتى ان بعض القبائل الأمازيغية تخلت قسرا عن مقوماتها الاجتماعية (عادات وسلوكا). فاختفت المرأة من الأحواشات ومورس الامارك بالمستعمل من التعبير العربي الدارج آنداك في شكل ارتجال جماعي ولدينا نماذج كثيرة من ذلك باقية إلى الآن. مثل غناء عبيدات الرمي جوار هضبة ورديغة وصخور الرحامنة، ولهويرغلي جوار الكنتور واحمر وحوض ام الربيع (تسغيرت) وهشتوكة وهي احواشات باهتة. لا تتمتع بلمعان الأصالة. المبنية على تقنيات متوارثة. حتى انك تحس ان متعاطيها يبحث عن شيء ضائع، خلاف لما تحسه عند حضور الاحيدوسات في تادلة، وخنيفرة والاحواشات في السوس مثال احواش تاسكوين -قلعة مونكة، اميتانوت، الركبة عند النشاشدة، وهذه شعرها عربي زجلي رباعي رصين شبيه برباعي الغرب وهوارة، استلهم منه المرحوم بوجميع الكثير (فهو ينحدر من القبيلة بالذات، حوض درعة.

إن التعبير الشفوي في زخم التراث المغربي الغنائي خضع لكثير من العوامل بحكم طبيعة الأشياء. وانتزع من مساره انتزاعا ونزع إلى أدوات تعبير تلتزم الحشمة المبالغ فيها معوضا بالطواقي والإشارات الملتوية متأثرا بالمزاج العربي الجاف الذي شاع بحضور نظام جديد تدرع بحجة الدين والتوحيد وحضرا لخطة النظام السياسي السالف وما واكبه من انحلال للمجتمع أواخر عهد المرابطين. اضافة الى قصور اللغة المتداولة انذاك. بعد التخلي في عجالة عن الامازيغية كلغة، ولدينا في كلام الوزان عن الفترة ما قبل الموحدية، ان اغلب ادوات الخطاب في شمال المغرب انذاك الايطالية والامازيغية. بمختلف لهجاتها في وسطه وجنوبه، فجاء الشعر الغنائي عاجزا حتى اننا نضطر للتعامل معه كمن يعمل على فك رموز مهاترات العرافين.

مثال: من عيطة حصبوية قديمة جدا:

حاجتي ف كريني الخيل اتعركيبا
الى همزت اندركو ما يدوم حال يا سيدي
أو...
و ربي يا ربي. ناضت الفوضا . على عياد
وفي سراينها سالو لمعيطي حايني مرصص. يا وعد الله.

وفي الساكد:

عيطو ل سي عباس . هو يعطينا القياس
القبة تطلع خلاص . (العمرانية)

وفي الشيظمي:

وواه ليلة في ليلة
ليلا معلوما
وواة واب الي بيا
العار أمول الباب اللا

وفي الخريبكي :

اخريبكا القدام مقابلا لخيام
اخريبكا لقفرا
جات فحفرا..

ولعل متفحص الغناء الشعبي يتأكد أولا : ان الشعر لا يتناول موضوعا موحدا. ثانيا التأليف جماعي ومرتجل، يحدث آن رغبة الانطلاق في الغناء ثالثا الاغنية الشعبية القديمة، اما بسيطة أو مركبة فان كانت مركبة فانها قد تطال جزئين فاكثر يرتبط كل جزء منها برابط نغميثتم صوتي

ويشيع الغناء البسيط ذو الميلوديا الوحيدة والايقاع الكنائي وشعربومقلاع في كل من ورديغة وبلاد زعير وكورت وتسغيرت وشياظمة وبيي ماكر حتى مناطق الحارث وشيشاوة واحمر، ويدخل فيه غناء زيان وبدعة الراي وغناء الروايس .

أما المركب فهو الغناء العيطي . ويقوم في جيلالة وبعض مناطق الريف وفي الشاوية ودكالة وعبدة والحوز وشياظمة الجنوبية حتى مدينة الصويرة

والتركيب في الغناء العيطي له قواعد، تشترط المطلع ويكون نداء «اهيا وهيا ايلي ايلي - اوين اوين آه ما» تم الأجزاء ويختلف وزنها الشعري وإيقاعها وقالبها الموسيقي من جزء الى جزء، ثم الروابط بين الاجزاء ثم الأقفال (طمة) وتختلف الروابط ، والاقفال مع اختلاف العيطة

ومتفحص العيطة يظن ان الامر يتعلق باعداد مسبق كما هو الحال يومه في عملية التلحين، لكن الامر ليس كذلك .

لكن الامر يكون أقرب إلى تصور واحد لا غير والتصور هه ان تاليف العيطة بجميع انماطهاحدث خلال مدةطويلة من الزمان وعلى مراحل، وذلك بواسطة انشاد مرتجل جماعي يحقق أول الامر اغنية بسيطة اعطيتها اسم بروال تمييزا لها عن العيطة، وتاتي مجموعة من المنشدين كانت حفظت وتداولت ذلك، فتؤلف بنفس الطريقة بروالا آخر تضيفه للأول بعد ان تضع له رابطا (حطة) يؤدي بمثابة لازمة وفي ذلك قصة (ركب الشاوية الى بلاط عيسى بنعمر العبدي)

عيطة برغالة:

وانطلقت بـ

الشاوية اكواتني او زادت ما بيا
الله اسيدي حوز البهجة
جاني ابعيد

حتى :

الطبيب T الطبيب
داوي جرحي
قبل ما يخيب
ابلال ابلال حل عليا
داب اندال

هكذا بدون قفل

خلاصة القول ان الغناء المركب فقد خصوصيته منذ زمن لا نستطيع تحديده إلا بما عثرنا عليه من رواية شفوية وتضعه تقريبا في منتصف القرن 19 م. وان كثيرا من لآليه تعرضت للضياع إلا ما استطعنا إعادة تركيبه وهو قليل : نورد منه ما يلي .

عيطة كبت الخيل اربعة أجزاء ولم يكن لها مطلع
وهي مخضرمة يدعي نمط الحصبا ملكيتها والشعيبية وهي برولة عيطة حصباوية تستوفي ستة اجزاء
كاسي، فريد عيطة حصباوية 6 أجزاء.

والغالب ان المرساوي والجوزي لم يعانيا من ضياع مثل الحصباوي نظرا لحداثتهما.

يبقى أن نشير وفي آخر الكلام أن البسيط من الغناء الشعبي في كل ما سلف من أنماط، مايزال بعافية قادرا على النمو والترعرع خاصة في مناطق تلاقح كثيرة نورد بعضها على سبيل المثال لا الحصر، ما بين الحوز وورديغة - مابين ورديغة والشاوية ما بين زعير والغرب ما بين الغرب وزعير وزيان.

والحمد لله رب العالمين.

التعبير عن الجسد من خلال فن «العشاقي» عند شاعر الملحون

■ عبد الرحمن الملحوني

أيها السادة الأفاضل، حي الله أخوتكم...

كان بودي أن أجمع في هذه المداخلة بين الحديث عن الموسيقى والتعبير الجسدي، ولكني رأيت -بعد تردد كبير- أن بعض الزملاء المشاركين في هذه الجلسة، سيتناولون في مداخلاتهم الجانب الاول، وهو علاقة الموسيقى بالتعبير الجسدي، مما شجعني على أن أخصص مداخلتي للتعبير عن «الجسد» فقط من خلال الأشكال التعبيرية التي اصطنعها شاعر الملحون لهذا الغرض كما جاء في عنوان المحور المقدم للتعبير الجسدي، والتعبير عن الجسد يكون عند شاعر الملحون من خلال ما يعرف بالعشاقي، وهو موضوع عريض، قد صال فيه الشاعر وجال، أساسه الكلمة الشاعرة، لانها في كل شكل من أشكال وصف «الجسد»، تعتبر صوتا معبرا من أصوات الموسيقى، تجري على تفاعيل موسيقية في نسق منظم. والعشاقي جسر يعبره الأديب الشعبي حين يريد أن يتناول وصف «الجسد»، وهو موضوع موصول بالحديث عن المرأة وإبرازه مفاتن جسدها وجمالها. وحين تم اختياري لهذا الموضوع، وضعت له العنوان التالي: «التعبير عن الجسد من خلال فن العشاقي عند شاعر الملحون، قصيدة «الضراوية» نموذجا». وهي قصيدة تكشف عن جانب طريف في حظيرة أهل الملحون، شكل من أشكال التعبير عند الجمال الإفريقي جمال السود، الذي اعتنى به شاعر الملحون، خاصة في هذه القصيدة بالذات. وعليه، فلماذا الحديث عن «العشاقي»؟.. نعم، هذا ما ستجيب عنه هذه المداخلة، ولو في عجالة سريعة، وجولة عابرة.

مدخل عام:

ان الدارس والباحث في «ديوان الملحون» يلاحظ -من خلال مجموعة من النصوص الادبية- أن المرأة في قصائد الملحون، قد أخذت حيزا كبيرا من ابداعات شعراء الملحون، ومن انتاجاتهم وروائعهم الخالدة. فهم قد نظروا الى المرأة -وبتحرر كبير من عوائدهم، وتقاليد مجتمعهم- مفتونين بجمال جسدها، مبهورين بمفاتنه التي حركت قلوبهم، وهيجت مشاعرهم. وبهذا الاعجاب، والاكبار، رسموا لها لوحات أدبية زاهية، ونحتوا بقصائدهم وسراربهم، تمثالا متحرك الاطراف، مكشوف المعالم، دقيق القسمات، كل ما فيه جميل ورائع فتان، وهذا التمثال لجسد المرأة قد أصبح نموذجا في حظيرتهم، ينسجون به كل ما تجود به قرائحهم، ومواهبهم. فكثر في هذا الباب الرغو والصريح، والغث والسمين، وكان تصور شعراء الملحون للمرأة في أدبياتهم منبعثا من بيئتهم، متأثرا بها الى أقصى حد..

ويلاحظ الدارس والباحث في ديوان الملحون -مرة أخرى- أن الاديب الشعبي- شاعر الملحون- كان يفرق بين الشعر الذي يصف جمال المرأة ومفاتن جسدها، وبين الشعر الذي تملأه العاطفة الانسانية الخالصة. فاصطلحوا على الاول بالعشاقي - ومعظم قصائده تحمل اسماء «الحبيبات»، كزينب، وزهرة، وفاطمة، وخدوج، وغير ذلك من الأسماء التقليدية والأصيلة - . . واصطلحوا -أيضا على الثاني بالتغزل، - وتعرف قصائده بالمحبوب، واللائم، والجافي، والعاشق، والمرسول، والشمعة، والحمام، والمرسم، وغير ذلك من الأسماء التي أبدعها شاعر الملحون، وكلها توحي بحال من أحوال الحب والهيام. هذا الى جانب ماكان يعرف بحظيرتهم بقصائد «التراجم». ومنها قصائد «الحراز»، و«الضيف»، والفصادة» (1)، والحجام (2) وهذه القصائد -كما يبدو من تسميتها- تعتبر من الانتاجات الأدبية الخالدة التي ترجمها الخيال الشعبي. أي حبكها، ونسجها، دون أن يكون لها حدوث في الواقع، وكانهم غلبوا في التسمية «الشكل» على «المضمون». وبعد ان فرق شعراء الملحون بين قصائد «العشاقي»، وقصائد «التغزل»، وجدوا أن جل روائعهم، اعتنت عناية خاصة بوصف «الجسد»، وابراز مفاتن جمال المرأة ومحاسنها، فصار كل انتاج ادبي من هذا القبيل -ومن باب التغليب- يطلقون عليه اسم «العشاقي»، للدلالة على موضوع «الغزل»، وما يدور في فلكه من اغراض شبيهة ومماثلة، قد تتعدى «النسيب»، و«الغرام»، الى الطبيعة، والتصوف الذي تتخذ فيه قصائد «العشاقي» منحى آخر، تغلب فيه الدلالة الرمزية، والمرادية، على الدلالة اللفظية والعادية، كما هو ملحوظ في شعر سيدي قدور العلمي، وعند شاعر مراكش، الشيخ اسماعيل الدكالي، (3)

صور من فن «العشاقي» في أدب الملحون:

نعم، فلم يكن الزجل المغربي الملحون، تعبيرا عن الناحية الفنية، والابداعية في حياة الجماعة الشعبية العريضة فحسب، ولكنه كان من نحو اخر تمثلا للعادات والتقاليد الأصيلة في المجتمع المغربي، كما يلاحظ ذلك في قصائد «الفصادة»، وقصائد «الحراز»، وكما عند الشيخ الجيلالي أمثيرد ايضا في قصيدة «الزطمة»، وكما كان هذا الأدب -أيضا- ترجمة وافية الغرض للعواطف والمشاعر، ووجها آخر من وجوه حضارتنا، ومعلمة بارزة من معالم ثقافتنا، وعوارفنا!. فالعشاقي جاء مغربيا قحا، مغربيا في الفاظه ومعانيه، أصيلا في صوره وتشبيهاته، محتشما في قيمه وأخلاقه، حتى إن الشاعر -في هذا الباب- تجده ينهي وصف جسد المرأة ومداعبة جمالها ومفاتنها بالدعاء والاستغفار في آخر قصيدته، ولهذا السبب وذاك، غدا هذا اللون من الثقافة الشعبية الاصيلة، رمزا من رموز حياتنا الاجتماعية، والادبية، والفنية والحضارية. .

وفي دراستنا لهذا اللون، ومطالعتنا لبعض دواوين الملحون، نرى أن روح الحب، وعواطف الهوى عند الزجال المغربي، تتصل بالغزل ووصف جسد المرأة بهذا السبب أو بذاك، بالسبب الواضح، أو بالسبب الغامض، ولكنها -في معظم الاحيان- قريبة منه، ومتصلة بجانب من جوانب حياته وابداعاته الفنية، والادبية الى حين.

وحين نتامل أشعار «العشاقي»، فاننا نجد الاديب الشعبي -شاعر الملحون- قد استعان بكل ما حوله، وبما -كان أيضا- يجود به خياله، وتتفتق به مواهبه وقدراته.

فلقد شبه المرأة بالغزالة، والطير، وبالياقوتة، والقمر، وما الى ذلك من أدوات التشبيه، واستعمال المقابلة الفنية بين المشبه، والمشبه به، ليبدو «وجه الشبه» في أرق معانيه، وفي أجمل صوره.

وقد تتبع شاعر الملحون -وفي منتهى الدقة- جميع ملامح المرأة ومفاتن جسدها، فشبه «الثغر» بعقد الجوهر، و«القد» بالراية، و«الخد» بالوردة، و«الخال» بالغلام، و«الجبين» بطلعة البرق في بياضه ولمعانه. و«الأنف» بزهر السوسان، أو بالعصفور الصغير، و«الصدر» بقطعة رخام، و«البطن» بقماش صاف مرقوم، و«النهدين» بالتفاح، و«الذراعين» بالسيوف، و«الاصابع» بالاقلام، و«السرة» بالكاس سالت عنها الخمر، و«الافخاد» باعمدة من ذهب، و«السيقان» في حمرتها بنقطة من البلور، أشعلت فيها شمعة كبيرة. . وشبهوا -أيضا- اللون الابيض في صفائه بالعاج الخالص، و«الاسمر» بالخمر، أو بماء الذهب، الى غير ذلك من الاوصاف الرقيقة التي اقتبسوها من هنا وهناك! ثم عكس فعمد الى هذه الاشياء المشبه بها، فشبهها بمفاتن المرأة ومحاسنها. . وبهذا أتم نحته الرائع والاصيل لهذا الجسد الذي جعل منه تمثالا بديعا، قد سار على

منواله ونسقه جميع شعراء الملحون، حتى أصبح انتاجهم الادبي في وسط هواته، لا يعرف إلا بعشاقياته، وشاعر الملحون، لم يكتف بالتحدث عن الاعضاء البارزة في جسد المرأة، وانما قد اعتنى -أيضا- بالناحية الداخلية والنفسية للمرأة، فشمل حديثه أخلاق المرأة، وأساليبها في الحديث مع الحبيب، وفي مجالس الخمر ومحافل الانس، وحتى في وصفه -أيضا- للطبيعة. نعم، في هذه الأجواء، كان شاعر الملحون يلبس المرأة لباس الاحياء، لباس الحس والجمال، ويحرك معالم جسدها بابداعاته وابتكاراته! فكان في كل انتاج أدبي متغزلا أكثر منه واصفا. .

الجسد الافريقي في قصيدة «ماما» أو «الضراوية» لشيخ أشياخ مراكش محمد عمر الملحوني:

نعم، في الشعر العشاقي، طلع علينا من ديوان شيخ اشياخ مراكش، محمد بن عمر الملحوني نموذج شعري، خالف به صاحبه جميع المقاييس، والصور الفنية المذكورة في اشكال التعبير عن الجسد. وهذا النموذج يعنى بالجمال الإفريقي الذي له خصوصياته، وله عشاقه ومحبوه، ويتمثل في قصيدة «ماما» أو «الضراوية» كما أشار اليها أستاذنا الجليل محمد الفاسي -رحمه الله- في ترجمته لناظمها في الجزء الثاني من معلمة الملحون، القسم الثاني تحت عنوان: «تراجم شعراء الملحون»، صفحة: 65

نعم، قصيدة «ماما» أو «الضراوية» بيئتها قبيلة «اخرى»، ومن عوائد اهلها وتقاليدهم، بل من محيطهم الاجتماعي، والفني استمد ناظمها كل ادواته، وصور تشبيهاته وعوارفه في هذا الباب، وبها تتضح المقابلة التالية:

فاذا كان شعراء الملحون يصفون «قد الحبيبة» بالراية -كما سبقت الاشارة الى ذلك-، فان صاحب قصيدة «الضراوية» يصف «قد الحبيبة» بالنخلة، لطول قامتها. . واذا كانوا يصفون «الشعر المرسل» بثعبان، ينساب فوق الكتف، فان الشاعر يصف «شعر الحبيبة» بحبات سوداء، منثورة على الرأس هنا، وهناك، وتسميها العامة «بحَبُّوبْ لَبْزَارْ». . وهذا الشعر، وان استطال، فلن يصل في طوله الى لحمة أذن الحبيبة. . واذا وصفوا «جبين الحبيبة» بطلعة القمر، وبالبرق، فان صاحب هذا النموذج يصف «جبين الحبيبة» بآنية من نحاس، تسطع، ويلمع بريقها. .

واذا وصفوا «الحواجب» بالنون المعرقة -على حد تعبير العامة، فان شاعرنا يصفها بخط عريض، يملأ الحيز كله، حتى يكاد يلتصق بالعين الواسعة، وبذلك تختفي رموش العين، كما تختفي نجوم السماء بين السحب، وهي تطارد -باستثقال- عوارض الظلام، وجحافل الليل. وكما تقول العامة: «لكحل فلكحل، غاب به جمال لكحال»

واذا وصفوا «الانف الأقنى» بزهر السوسان، أو بالعصفور الصغير، فان الشاعر يصفه

بالافطس المتدلي على حافتي الخدين، مجنحا ذات اليمين، وذات الشمال،

والى هذا الوصف أشار الشاعر في اللوحة الشعرية التالية:

الله... الله! قدها قد النخلة * وشعرها ماما، ما يغطي وذنها
لها جبهة ضاوية كيف السطلة* وحواجبها اعراض مع عينها
منخرها زالو، والسر عليها

وفي الشعر العشاقي في أدب الملحون -أيضا- صور رائعة تصف لحظة الوصال، كمناسبة اختلاء الحبيب بحبيبته، وهما يتتشيان بنعيم الحب، بين خصائل الازهار والورود، يغشاهما روض مورق، بين رفرف خضر، بداخل قصور المدينة ودورها، أو بأحد البساتين النضرة في منظر جميل أخاذ. نعم، فامثال هذه المشاهد تنم عن الحفاوة بالحبيب، والاستعداد للاستمتاع بلحظات الوصال، لكن المشهد الذي يقدمه شاعر الملحون في قصيدة «الضراوية» يخالف ما ذكر، وياتي صورة طبق الاصل للبيئة التي اقتبس منها الشاعر تشبيهاته وصوره على النحو التالي: آنظر ملحق قصيدة الضراوية في نهاية المقال)

وحين لاحظ الشاعر أنه بهذا التناول خرج عن المالوف في حظيرة أهل الملحون، أشار في القسم الاخير من أقسام قصيدة «الضراوية» أن ما يقدمه لجماعته الشعبية العريضة، يدخل في باب «الفرجة والتفكه في الملحون». والى هذا يشير بقوله:

خذ حلّة يا حفاّظي، نوع في الانشاد * غير تفكه، وسلوى الكل قاري
ساعت البسط، اشرح بها صدور لجواد * والتمام، استغفر الله من أوزاري

وفي أخر القصيدة يسلم على أشياخ «القصر في قبيلة «أخرى» مشيرا الى اسمه كعادة شعراء الملحون في أواخر قصائدهم. وفي هذا يقول ما نصه:

هايب سلاموا لاشياخ الكصر في البلاد * عد نخل الصحراء، او ما في الصحراي
كال بن عمر الموصوف، عبد الاسياد * ما اخفى في لكاب، اسمو شهير واري

***

نعم، إن الطريقة الأدبية التي سلكها شاعر مراكش محمد بن عمر الملحوني في قصيدة «ماما» لم ينسج أحد من شعراء الملحون على منوالها ونسقها. إلا أن لها نظيرا في اشكال تعبيرية أخرى لا

تخضع لمرمّات «القصيدة الزجلية من فن الملحون. وهذه الأشكال اشتهرت في محافل العامة وببعض الساحات، كساحة جامع الفناء بمراكش، نعم، لقد اشتهر التغزل «الضراوي» عند الشيخ «بانكير» فيما كان يقدمه من رقصات شعبية فكاهية في الحلاقة، كما اشتهر -أيضا- بذلك الشيخ الجوال بن عياد لحمامصي الرحماني نسبا، المراكشي نشأة وإقامة، وكذلك الكوميدي البارع. والفنان المقتدر المعروف بباقشيش، الذي اختص -هو الآخر- بروائع من فن الرقص الشعبي الضراوي، والتغزل بالمرأة السوداء. ومن روائع الشيخ بن عياد هذه اللوحة الفنية التي كانت تؤدى بواسطة مجموعة من الآلات الايقاعية، مصحوبة برقصة شعبية، أشبه برقصة «أقلال» ـ وهي رقصة «السيف» المعروفة بزاكورة ـ :

آه . . أسيدي . . كيفْ تْواتي عينها؟ «الجماعة الأولى» . .
آه . . أسيدي . . كأنهم بولا تَسْعَلَّه! «الجماعة الثانية» . .
آه . . أسيدي . . كيفْ تواتي تديها؟ «الجماعة الاولى» . .
آه . . أسيدي . . كأنهم شكَاوي تَلْبَنَّه! «الجماعة الثانية» . .
آه . . أسيدي . . كيف تواتي رجلها؟ . . «الجماعة الاولى» . .
آه . . أسيدي . . كأنهم خبابط تَجْمَلَّهْ ! «الجماعة الثانية» . .
آه . . أسيدي . . كيف تواتي شعرها؟ . . «الجماعة الاولى» . .
آه . . أسيدي . . . كأنهم سنابَلْ مَسْبَلَّه . . ! «الجماعة الثانية» .
آه . . أسيدي . . . كيف تواتي سنَّهَا؟ . . «الجماعة الاولى» . .
آه . . أسيدي . . كأنهم جْواهَرْ تشْعلَّه . . ! «الجماعة الثانية» . .

***

خاتمة:

إذن، فقصيدة «ماما» أو «الضراوية» تعتبر نتاجا أدبيا بين «الإبداع والابتداع» في الشعر الملحون، واحد الرموز الفنية التي توحي بنوع آخر، من فن «النسيب»، انه فن أصيل، له جمهوره وعشاقه، وله بيئته وأدواته . .

وتعتبر -أيضا- هذه القصيدة ثورة فنية أخرى على ما تعرفه البيئة الحضرية التقليدية من الوان «العشاقي»، غاب فيه حظ المرأة الافريقية، والعناية -أيضا- بجمال السود. وعلى أي، فاني سأرفق بهذا الموضوع ملاحق من بعض النماذج الشعرية التي لم يتأت سردها في حينها، نظرا لضيق الوقت، ولان هذه «المداخلة» لم تأخذ في اطارها العام، الا بعض الاشارات من هنا، وهناك . . .

فاعتذر -أيها السادة الافاضل- عن كل تقصير، وعن هذه العجالة السريعة، والجولة العابرة . . واشكركم جزيل الشكر على حسن إصغائكم، وتتبعكم . . .

هوامش وملاحق:

(1) - قصائد «الفصادة» : تصور الحفلات الشعبية التي كانت تقام لإخراج الدم وتسمى عند نساء مراكش ب «الشراطَة» وهي عبارة عن أشكال هندسية توضع فوق ساق المرأة حيث تحضر الحسان متزينات على حد ما يقول شاعر مراكش، الشيخ الجيلالي امثيرد:

آش رامى لا حضرا مع وجوه لريام
يوم حنطو فثياب العز اللفصادة
ريت ذاك الدَّم الوري ابلشوف لنيام
زنجفور افبلار، اصفا من لعقادة

(2) وقصائد «الحجام» يصف فيها شاعر الملحون حفلات «الوشم»أي تزيين صدر المحبوبة بالوان من الصور والرسوم، تمثل حيوانات وأسلحة، وأبطالا، وبساتين، وخياما، وهوادج، وغيرها مما يوحي بالتعبير عما يكن من عواطف الحب، وما يحس من آلام الفراق، وما يتمنى من سعادة اللقاء، وكانه يرمز بوشم هذه الاشياء الى مختلف حالات المحب والمحبوب. فالغزلان للهجر والنفور، والخيول والاسلحة لمدى القوى والمقاومة، والاغراس والورود للحظات الوصال، وهكذا تبدو مخيلة الشاعر ذهبت بعيدا في تأمل أحوال المحب المختلفة.

عن كتاب: القصيدة للدكتور عباس الجراري ص: 219 بتصرف

(3) يقولون: إن شاعر الملحون في «التغزل» قد يرمز الي شيء آخر غير المرأة، أي لا يقصد وصف جمالها، أو حبها، وانما يقصد منه الى تعبير أسمى.

ومثلوا لذلك بقصيدة «فاطمة» للحاج عمارة من أنها لا تعني غير فاطمة الزهراء. وكذلك قالوا عن قصيدة «طامو ابهيج الخدادا» للعلمي من أنها لا تعني هي الاخرى غير فاطمة الزهراء، ولكن -كما يقول الجراري- حين نمعن النظر في القصيدة نحس أن الرجل كان يقصد الي التغزل في محبوبته، اذ ليس من المقبول ان يقول في بنت الرسول مثل هذه الأبيات:

بتنا أو بات الخمر يتزادا
لا عدو لا واش لا حراز احسيد
فبساط محتفل مركادو
الكاس والشمع موقود
لي ادر المهابات او سادا . . .

ملحق

قصيدة «الضراوية» لشيخ أشياخ مراكش، الحاج محمد بن عمر الملحوني

لاشْ يا مَامَا خَالَفْتِي على المِعَيادْ
في الكَصْرْ خلَيتِي بَاقِي يسَالْ بَارِي

***

كَمْشُ مَامَا فَى الدَشَرْ عابِي وبْيهْ
والمَدَنِي وبُسُّو والسِّي قَدُّورْ
احْضَر باري بِينهُمْ شِيَّرْتْ علِيهْ
كُومْ اوَا كُومْ لاشْ دَلِّيتْ الغْنَسُورْ
ما تَعْرَفْشَيْ باكْرُو وعَسَّاسْ يدْوُرْ
كُونْ تَرَّاسْ مَنْ التْرَيسْ كِيفْ مُحَا
يَا مْشَطَّبْ رَزْقُوا زَبْلُوحْ الزْبَلِيحْ
تقَدْ المَنْغُودَاغير فَابْلُحَا
رَا الْفَصّة وَالمَلْحَة غِيرْ فَمْلالِيحْ
للْكْ يا مَامَا تَبْغِي تْوَجْدُو زَادْ
لا تْشَفَّي لَعْدَا فِيَ اضْفِي اجْمَارِي
ارْبِيعْ كلْبِي مَعَدْ أبُوهْ كِيفْ وَكَّادْ
فِي دشُورْ القَبْلَة ولاَ فَصْحَارِي

***

اخْبَطَنِي بَالْعيُونْ المَنْكُودَ * وانْغَدْتِينِي وُزادْ خَدَكْ وَرَّادِي
فِيَا شَفِيتْ عَدْيتَا لحْسُودْ * أمَامَا مَفْرتْشِي عمَرِي هَذِي

سَوَّتِي بَالْغرامْ كلبِي وُكبَادِي
كَالّوا عقًّا بنْ عَمْ مَالْ وَجَّهَكْ
رَجْنَحْ أَو بَنْ عمَّك بَرْحْ اعْلِيهْ
عيَّطْ اعلَى تُودَة تحْمِك كالْ جَهْدَكْ
حُبّ مَامَا خلاّكْ أَبُهْ عيْد لِيهْ
وِينْ غِيَّبْ بَارِي لخَلِيلْ سَارْ لِي عَادْ
غيرْ بَارِي مَا نَهْوَى حدّ فَي الدّرَارِي
كومْ رَعِيْنِي نَتْمَشَّاوْ جِهتْ الوَادْ
هاكْ يَوَاهَا كُشَّبِي امْغَاايزَارِي
دَوَّزْنَا فَى جنْانْ شِمَا خلّيتُ * وهْدِيتْ لْهَا ما بْغَاتْ من امتَاعِي
فرَّشْتْ البِيتْ بْلاَ حْصِير عدَلْتُ * وَشْغَلْقْ افكرْتِ وَعكمَتْ نْرَاعِي
وَعْلَى مَامَا خْصَرْتْ مَالِي وَنْتَاعِي
عَادْ كلْبِي فَرْحَانْ ومْصَايبُو اتْمَزرَتْ
تْبَارَكْ الَّلهْ عْلَى مَامَا جَاتْ عَنْدِي
جَبْتْ لِهَا سَبَعْ اطْبُكْ تمْرْ نَسْتَتْ
تْحِم وَلْخُطْ وُفَكُّوسْ وُالْهَنْدِي
اشْكُونْ كَانْ أَبُوهْ كْرِينِي رَهْ نَفْرَتْ
كُلْمَا تَبْغِي يَا مَامَا عَادْ عَنْدِي
حَرْمْتَكْ كَانْ اهْوِيتِي لاَ يْطُول مَعَادْ
وِيلْ بُوهْ اعْدُويَا لِهَا كَالْ بَارِي
واللَّهْ أَبُوهّ مَنْ اتْبَعْنَا يَا مَامَا * ابتَمَسكَرْتِ نْخَبَطْ لَعْدُو فِي كَلْبُو
مَا عَتْنَا الرَّجَلْ، ابْهَدْ الكَامَا * هَعَبَّدِ ادْرَوكْ نَمْشِي وَانْجِيبُو
بِهْ نجَرَّحْ كُلْ مَنْ جاكْ نضربُو
حُرْتِي مَسْرَارا لِيهَا زِين منْكَادْ
خِيرْ من تَوْدَ فَى القَبْلَة وُزِينْ عتُّو

امْشَاتْ بَكْرِي تَتْمَشَّا القَاتْ سَوَّادْ
امكْدرشِي يا بُوهْ علِيها كْتَلْتُو
كَالْو بَاري لاَشْ بْغِيتِ هَذَا العَنَادْ
واشْ مَامَا تَحْسَبْ أَوَ كِيفْ كَتُّو
حَازْهَا وَدَّهَا بَارِي وُعَادْ فَعْيَادْ
فَى الدَّشَر وُعَسُّو وَالاَّ كَايْدَارِي
اللَّه اللَّه كدّهَا كدّ النَّخْلَة ❋ وشْعَرها مَامَا مَايْغطْي وَذْنِيهَا
لهَا جَبْهَا ضَاوِيَا كِيفْ السَّطْلَه ❋ وحْوَاجَبْهَا اعْرَاضْ مْعَ اعِنِيهَا
مَنْخَرها زَلُّو، والسّر اغْلِيَها

❋❋❋

غِيرْ مَامَا وَنَيا فَى اجْنَانْ مَزْيَانْ
نَبْتَا فِيهْ الْفَصَّة وَالنَّخَلْ اكْمَالاَ
مَاهْوِينَا حتَّى جبْنَا طَبْكْ مَلْيَانْ
بَالحُرُورْ وكُرَنْبْ، وَشْحَالْ مَنْ كْبَالاَ
سَعْدْ كْلْبِي لَفْرَحْ اَحُرْتِي ونُزْدَادْ
إشْ الْمَنْكُودَ تَضْوِي اكْمَ لَكْمَارِي
جَاتْ مَامَا يَوَ وفَتْلِ الْمُرَادْ
عُوضْهَا فَى الصَحَارِي مُحَالْ وَاشْ سَارِي
ادْوَايَاري وكَالْ يَا ذَاكْ النَّظَّامْ ❋ إوَ دَبَاكْ لَمَكْ عَدلْته
اذْكَرْتْ لْبَعَر لَعَتَ فْقُبْ السَلْهَامْ ❋ مَاعَادْ كْلِيلْ لْكْلاَمْ وتُوَلْتِه
حَتَّى مَامَا وْصَفْهَا مَا خَلِّيْتهْ

❋❋❋

اهْوَتْ مَامَا وَتَهْوَّينَا لاَ فِي لَفْسَادْ
لاَ تْدُوزِينِي يَا مَامَا كَالْ يَارِي
بَعْرُورْ وَسُّو نَادِي شِيخْ قَصَّادْ
اشْحَالْ عَدَّالْ فَى كْلاَمُو صَاحَبْ اشْعَارِي
هَايَبْ سْلاَمُو لَشْيَاخْ لَكْصَرْ فَى الْبْلاَدْ
عَدّ نْخَلْ الصَّحْرَا وَمَا فِي الصّحَارِي
كَالْ بَنْ عُمَرْ المَوصُوفْ عَبْدْ لاَ سْيَادْ
مَا اخْفَى فِمَلْكَابْ اسّمِو شْهِيرْ وَارِي
سَرّ مُولاَنَا مَا دَرْكُو جْحِيدْ بْعْنَادْ
والسَّجيًّا توهِيبْ مَنْ لَغْنِي الْبَارِي
خُذْ حَلَّة يَا حَفَّاظِي نُوعْ فَى النّشَادْ
غِيرْ تفَكُّهْ وُسَلْوَى الكُلْ قَارِي
سَاعْتْ الْبَسْطْ اسْرَحْ بِهَا جْمِيعْ لَجْوَادْ
والتْمام استَغفِرِ الَّلهْ مَنْ اوزَارِي . .

صورة المجتمع من خلال الاحجية في منطقة الاطلس

■ فاطمة بوخريص

تتناول هذه الدراسة بالتحليل احد الاجناس المتميزة في التراث الادبي الشفوي بالمغرب وهو الاحجية او اللغز ومن خلال استقراء نماذج مما هو متداول باللسان الامازيغي بمنطقة الاطلس المتوسط، وبالتحديد باقليم زمور بالخميسات.

وكما هو معلوم فالاحجية جنس نثري يحاكي المثل من حيث شكله وبنائه وخصائصه الاسلوبية او اللغز ومن خلال استقراء نماذج مما هو متداول باللسان الامازيغي بمنطقة الاطلس المتوسط وبالتحديد زمور الخميسات.

وكما هو معلوم فالاحجية جنس نثري يحاكي المثل من حيث شكله وبناؤه وخصائصه الاسلوبية والبلاغية، الا انه يتميز عنه باهدافه ووظائفه والطقوس المرتبطة بتداوله.

وترتكز هذه الدراسة اساسا على فرضية مفادها ان الاحجية كغيرها من الاجناس الادبية ذات التقليد الشفوي مرآة تنعكس عليها صورة المجتمع الذي تمخض عنها باعتبارها من الانتاجات التي تسهم الملكة الجماعية في بلورتها وشحنها بانشغالاتها الحياتية والفكرية والوجودية.

وساحصر مقاربتي لهذه الظاهرة الادبية في تناول محورين اثنين هما:

1- التعريف بالاحجية واظهار خصائصها الشكلية وعناصر ادبيتها "Littérarité"

2 - ابراز وظائفها والاجتماعية.

١- الاحجية: تعريف اولي:

الاحجية او اللغز (تاحاجيت، تبزر بالامازيغية) مقولة سردية مكثفة في حبكتها مختزلة في

صيغتها، تتمثل في عبارة استفهامية غير مباشرة، لا تكتمل الا بالاجابة عن الحلقة المفقودة فيها والتي تشكل موضوعا او حل اللغز الذي يتضمنه معناها، وهي في تداولها المالوف، تدخل في الانشطة اللغوية ذات الصبغة الترفيهية التي يقصد منها ظاهريا تحقيق متعة استخبار الذكاء، وحضور البديهية، وغزارة الرصيد اللغوي والثقافي. ومن ثم فهي من الممارسات الفكرية والادبية الاجتماعية لكون مقام تداولها واكتمال شروط كفايتها يفترض تواصل شخصين على الاقل، أحدهما واضع السؤال - اللغز والثاني المستهدف من ذلك الاختبار الذي تختلف درجات قساوته بتفاوت المستويات الايحائية والمرجعية للغز، وكذلك باختلاف نسب امتلاك الممتحنين للرصيد اللغوي الثقافي الذي تتطلبه الاجابة الفورية والصحيحة على اللغز.

وتتمثل الخاصية الاجتماعية لهذه الرياضة الذهنية في اعتمادها على المقومات المفترضة والضرورية في مختلف الانشطة الجماعية من رياضات والعاب وغيرها، واهمها مبدأ التشارك والتعاون(Principe de coopération) والامتثال الى قواعد وطقوس اللعبة لتحقيق المتعة التي يخولها الاندماج في سياقها، بالقيام تارة بدور الممتحن وتارة اخرى بدور الممتحن، والانتشاء تارة بالغلبة وافتعال الحسرة تارة اخرى من تواتر الفشل، وذلك الى نهاية الحصة المخصصة لهذه الرياضة. كما ان اجتماعية اللغز تتجلى ايضا في احد مرتكزاته الاساسية الا وهي التواصل اللغوي عن طريق الحوار المستمر بين الطرفين دون انقطاع ودون طغيان على الاخر، اذ من البديهي ان يتوقف احد القطبين عن الحديث وتفقد مدلولها وبالتالي تضيع المتعة المتوخاة منها.

2- بنية الاحجية ومواصفاتها الفنية:

تتالف البنية السردية للاحجية من مكونين اساسيين يكمل احدهما الاخر وكانهما صدر وعجز البيت الشعري العمودي. العنصر الاول وهو صيغة اللغز او اللغز في حد ذاته بمفهومه الشائع وثانيهما الكلمة - المفتاح او حل اللغز.

أ- صيغة اللغز:

من الناحية البنائية، تكون صيغة اللغز عبارة عن جملة متكاملة المكونات او مجرد جزء منها يكون في الغالب مركبا اسميا.. اما من حيث مدلولها، فهي تقدم كوصف مختزل الى حد الابهام لعنصر معين قد يكون من الاحياء او الاشياء الجامدة او الظواهر الطبيعية المجردة منها والملموسة. وتقوم صيغة اللغز في حبكتها واسلوبها على عمليات بلاغية محكمة يقصد بها ابعاد التعبير عن الشائع من القول، وجعل المتلقي المشارك في وضعية حرجة لا يخلصه منها سوى توفره على قدرة ورصيد لغوي في مستوى صعوبة اللغز.

ومن هذه العمليات ما يلي:

أ- التكثيف:

ويتمثل في اختزال وصف الشيء المقصود باللغز الى اقل ما يمكن من العناصر والادوات اللغوية. وكلما كانت صيغة اللغز مكثفة، كلما كانت شعريتها وبلاغتها متميزة. وقلما يتداول اللغز بصيغة اطنابية او ذات حشو او ركاكة.

فعلى مستوى التركيب، تكون هذه الصيغة عبارة عن جملة كاملة المكونات وفي كثير من الحالات تكون جملة بدون فاعل او مفعول به ظاهرين، حيث يعوض عن هذين الاخيرين بعوائد ضمائرية يتطلب المقام التوصل الى المراجع التي تحيل عليها والتي تكون مفتاح اللغز:

(1) ايلول-ديسي ثزرت = الكتكوت

"ازداد وفي يده فرشاة"

(2) زوظخت ثوظ فاس= النظر

"رميتها فوصلت فاس"

ب- البلاغة:

تتميز صيغة اللغز بتوظيفها لمختلف المقومات البلاغية والبديعية التي نجدها في البيت الشعري وفي المثل. فهي تعتمد في وصف الشيء المقصود باللغز على الاستعارة والتشابيه والصور والتشخيص وغير ذلك من المحسنات الاسلوبية التي تقرب المرجع من ذهن الممتحن دون الافصاح عنه بعبارة مباشرة ودون الافراط في استعمال تعابير لاتمت اليه بصلة. ومن هنا يكسب اللغز صبغته الفنية بتوفره على الخصائص الاسلوبية التي تبعده عن المالوف من الكلام وتقربه اكثر من الفنون الادبية وخاصة منها الشعر.

وبالفعل، فالى جانب جمالية التعبير في اللغز، فهو يتميز كذلك ببنية ايقاعية محكمة وبصيغة كثيرا ما تخضع الى التفعيلة العروضية المعتمدة في الشعر الامازيغي. كما ان اجود الالغاز تستشف منها عناصر شعرية اخرى كالقافية وتناغم الاصوات وتواتر المقاطع (Syllabes).

ج - الترميز او التلغيز:

من خصائص التعبير في اللغز كونه يتوخى الترميز والتلغيز الى ابعد الحدود. اذ لا يرقى الى مرتبة النصوص المأثورة والمتداولة من جيل الى جيل الا حين تغيب منه كل العناصر البديهية المتعلقة بالكلمة - المفتاح، والتي من شأنها تسريع التوصل الى هذا الاخير من قبل الممتحن، إذ ان متعة اللغز كلها تكمن في تعثر المخاطب في فك الرمز، بل في فشله في حل اللغز المتمثل احيانا في شيء يكون في متناوله ومن المالوف لديه.

لناخذ مثلا هذا اللغز:

(3) ايغيذ نج اتررن ك الحيط= مشط النول
(مشط النول او المنسج)
"تيسنا يرتع على الجدار"

فصيغة هذا اللغز تقابل في الخطاب العادي سؤالا مباشرا من قبيل :
" ما هو الشيء الاسود الذي يشبه في شكله تيلى، ويتحرك بسرعة على سطح عمودي وواسع؟"

فمن الواضح ان هذا السؤال المباشر رغم انه بنفس غموض صيغة اللغز، يتضمن كل السمات الدلالية للكلمة المفتاح (المدرة" TASKKA)، الا وهي اللون الداكن، طريقة التحرك، اي "السرعة" ومكان التواجد "السطح الافقي" (الجدار).

الا ان ضرورة تطبيق قاعدة الترميز افترضت تغييب السمات البديهية من صيغة الرمز وهي "اللون" والسرعة" وتم استبدالها بعناصر استعارية لكن ذات علاقة ضمنية ودلالية بالمرجع المقصود الذي تدل عليه الكلمة المفتاح. وهكذا فلون "تاسكا" الداكن وصغر حجمها وسرعة تداولها على لحمة منوال النسج، وكذلك تنقلها يمنة ويسرة، كلها عناصر وصفية دقيقة اختزلتها صيغة اللغز بحكم قوة الترميز التي اختصت بها والتي أدت الى تشبيه مشط النول بتيس يرتع على جدار، حيث يرمز التيس الى مشط النول، والجدار الى لحمة النسيج.

والواقع ان مثل هذا العمل الابداعي وهذه القدرة الترميزية لا تتوفر الا لدى ابلغ الشعراء الذين يملكون قريحة وصليقة لغوية وثقافية من مستوى رفيع داخل الوسط الامازيغي. والملاحظ ان صيغة الألغاز، رغم بلاغة جانبها الرمزي لا تقبل اي اعتباطية فيما يخص علاقة الدوال (Sinifiants) المستعملة مع المرجع الذي تحيل عليه.

ويعتمد المنتمون الى الثقافة الامازيغية على مثل هذه المقاييس لتثمين اللالغاز الناجحة والتخلي عن الالغاز الركيكة، كما هو شانهم بالنسبة للانتاجات الادبية الشفوية الاخرى كالمثل والشعر وغيرهما.

وهكذا، فالعنصر الاول من الاحجية في اعتماده على قواعد الترميز والتكثيف يتخذ من لدن الممتحن كاداة لتضليل الممتحن وارباكه ووضع قدرته اللغوية والثقافية على محك هذه الرياضة الذهنية. وعلى الممتحن انذاك استحضار كل طاقاته الذهنية للتوصل الى الكلمة - المفتاح باقصى سرعة ممكنة.

ب– مفتاح اللغز:

وهو اللغز الثاني في الاحجية، ويكون عادة على شكل كلمة او بضع كلمات حسب مقصدية اللغز.

(4) اشت لثجن، إشن لتث ؤر ثجون، إشث ثدؤر تغول

" إحداهما نائمة، والثانية تأكل دونما تشبع، والثالثة ذهبت دونما رجعة = المفتاح: الرماد والنار والدخان"

فكما تبين مما سبق، فالكلمة المفتاح تكون مع صيغة اللغز ومعادلة يتكافؤ طرفاها على المستوى الدلالي ويختلفان على المستوى التعبيري. ويمكن تشبيه هذه المعادلة بمادة قاموس معكوسة حيث يكون مدخلها هو التفسير والوصف والكلمة المفسرة تأتي بعد صيغة الشرح.

وحين التعمق في هذه العلاقة التعادلية يتبين لنا ان البحث عن الكلمة - المفتاح او بالاحرى محاولة فك الرمز تتطلب من الممتحن نفس العمليات الذهنية التي يفترض انها كانت وراء تكثيف صيغة اللغز وشحنها بالمقومات الترميمية، ذلك ان على الملتقي توظيف ملكته اللغوية وقدراته البلاغية والثقافية ومرجعياته الاجتماعية كلها محاولة منه تجنب السقوط في المتاهات التي قد يقوده اليها غموض صيغة اللغز، مما يعرضه عند الاخطاء الى الفشل الذي عليه تفاديه كما هو الحال في جميع الالعاب الجماعية.

ولا يتاتى للملتقي التوصل بسرعة الى الكلمة - المفتاح الا اذا كان ملما باللغة المستعملة في اللغز (وهنا للامازيغية) ذلك لان جوهر الالغاز يكمن في القدرة على تداول اللغة بمختلف مستوياتها التعبيرية سواء منها المستوى التقريري (dénotatif) او المستوى الايحائي(connotatif). وهنا تكمن متعة هذه الرياضة الذهنية لانها رغم كونها في الظاهر تسلية، فهي في العمق فرصة للتباري واختبار القدرات اللغوية والثقافية، وهي رهانات ذات قيمة رمزية في المجتمعات المتميزة ثقافتها قبل كل شيء بطبيعة الشفهية.

ويظهر ذلك في المحافل التي تؤخذ فيها هذه الظاهرة الثقافية ماخذ الجد، حيث تحترم كل طقوسها، اذ تكون الحظوة الرمزية للشخص الذي بامكانه فك جميع الالغاز مهما كانت درجة غموضها، وهو بذلك يمتلك سلطة معنوية تجعله مرجعا يستعان به في مساعدة المتعثرين في الوصول الى الكلمات - المفاتيح.

والى جانب ضرورة التمكن من اللغة المستعملة في اللغز، يتعين على الطرفين - الممتحن والممتحن - ان يكونا متمكنين كذلك من الثقافة المحلية التي تحيل الالغاز على عناصرها، اذ ان الكلمات - المفاتيح تكون في الغالب مستمدة من المحيط الاجتماعي والثقافي والبيئي والجغرافي للمجموعة المنتجة لمختلف الاجناس الادبية الشفوية.

3- الوظائف الاجتماعية الثقافية:

ان الخصائص الفنية والادبية والشعرية والبلاغية والاسلوبية السالفة الذكر تجعل من الاحجية جنسا ادبيا قائما بذاته اذا تم وضعه في سياق الاشكال الادبية ذات التقليد الشفوي.

وكغيره من الاجناس الادبية الاخرى التي تصدر عنها القريحة الجماعية في الاوساط الشعبية، فان للاحاجي وظائف اجتماعية وثقافية متعددة نذكر منها على سبيل المثال ما يلي:

- الوظيفة اللعبية:

وهي الوظيفة البديهية الاولى التي تلتصق بالاحاجي باعتبارها رياضة لغوية قبل كل شيء ترتبط بمحافل المسامرة والمؤانسة الحميمية في الاوساط القروية، وتبعث على التسلية والمتعة والتنفيس عن المكبوتات خاصة وان أغلب الاحاجي تتسم بالغرابة وبقوة المفاجئة واحيانا تتيح الفرصة لتجعل الكلمة - المفتاح مناسبة لاستحضار اجناس ادبية اخرى كالنكتة والمثل والشعر وربما الحكاية في بعض الاحيان.

- الوظيفة التربوية:

بالنظر الى الخصائص الفنية التي تتميز بها الاحاجي من حيث بلاغة اسلوبها واختزانها للرصيد اللغوي والثقافي، فهي عبارة عن تمرين ذهني لشحذ ذاكرة المشاركين على المستويين اللغوي والثقافي. ففي جلسات الاحاجي، يتم التبادل المعرفي بين الافراد وينقل الموروث الادبي من جيل الى جيل آخر خاصة وان الجلسات العائلية تجمع افرادا من مختلف الاعمار، وغالبا من تكون مناسبة للاطفال للاستئناس باللغة والثقافة المحليتين اللتين تنقصهما بفعل غزو الحاضرة للبوادي.

- الوظيفة الذاكرية:

بالنسبة للمجتمعات ذات الثقافات الشفوية، يكون للذاكرة دور اساسي في توثيق الموروث اللغوي والادبي، وذلك ما يضفي هالة الحظوة على كبار الحفظة والرواة الناقلين للتراث الشفوي.

والاحاجي بدون شك من الانتاجات الادبية التي كانت المجتمعات في حاجة اليها لتقوية ذاكرة الافراد، حيث ان الرهان في لعبة الاحاجي يكمن في سرعة البديهة وقوة الذاكرة، ويمكن القول ان جلسات الاحاجي عبارة عن حصص تدريبية تكون فيها التسلية ذريعة لتحقيق هذا الهدف العميق.

- وظيفة التنشئة الاجتماعية:

باعتبار الاحجية بالدرجة الاولى ظاهرة جماعية فهي حين تتوفر جميع شروطها تكون بمثابة ترويض لشخصية المشاركين على دينامية المجموعة وعلى ربط اواصر العلاقات الاجتماعية بعيدا عن الانشغالات اليومية والصراعات الحياتية. ومن خلال تبادل المعارف بين الافراد واحترام الجميع لقواعد اللعب واجتهادهم لانجاح الجلسة، تتولد لديهم تقاليد العمل الجماعي والتفكير المشترك

وتقدير الكفاءات الفكرية واحترام الذات والغير، وما من شك في ان مثل هذه المناسبات الجماعية ما هي الا انعكاس للقيم التي ينبني عليها المجتمع القروي قبل ان يشوبه التغيير.

- الاحجية والمجتمع:

من خلال الدراسة العلمية المعمقة للاشكال الادبية الشفوية عامة والاحجية بصفة خاصة يمكن ان نستشف معالم وخصوصيات المجتمع الذي انتجها.

فبالاضافة الى الوظائف التي سبقت الاشارة اليها يمكن للدارس ان يرصد صورة المجتمع الامازيغي بمختلف مكوناتها من خلال استقراء متون الاحاجي التي تختزن في طيات صيغتها ومفاتيحها معلومات دقيقة عن الخصوصيات اللغوية والثقافية والاجتماعية التي تطبع الافراد والجماعات وكذلك معلومات عن المحيط الجغرافي والبيئي الذي يتفاعل معه الانسان داخل البوتقة الاجتماعية التي يندمج فيها.

ولتوضيح ذلك بسرد مجموعة من المواضيع التي تحيل عليها مفاتيح جزء من المتن الذي في دراستنا.

هذه الكلمات - المفاتيح ترتبط بحقول معجمية ترتبط كلها بجوانب متميزة للمجتمع الامازيغي ببادية زمور التي التقطنا منها هذه الاحاجي المدروسة وهذه بعض النماذج:

- المجال الحيواني: عقرب = ثيغيرذن"، كتكوت = تيس "إيغيذ"
- الاماكن: مقابر = "ايصنال"
- الاشياء: مشط= "ثسك"، حصير= "أكرثل"، أسنان = "ثيغماس"، شبكة= "ثرتس".
- الكائنات البشرية: امرأة تحلب البقرة = "تمطط لتزك تفونست"، المرأة الحامل= "تمعدرث"، الانسان....
- الظواهر الطبيعية: الضباب = "ثكوت"، النجوم = "ايثران" ....

والملاحظ ان هذه العناصر اللغوية الموظفة في صيغة اللغز لوصف هذه الاشياء التي تعبر عنها الكلمات - المفاتيح، كلها تصاغ على شكل صور وتشابيه واستعارات مستمدة من صميم المجال الجغرافي والمحيط السوسيو ثقافي للمجموعة الامازيغية المحلية المتواجدة في منطقة مليئة بالهضاب (منطقة زمور)

ومن ناحية اخرى، فالصيغ الوصفية التي تشكل الألغاز وكذلك مفاتيحها تتمحور حول الموضوعات التالية:

- الاثاث المنزلي: حصيرة
- السكن: الخيمة

- ادوات المطبخ : ممخضة (اللبن)، رحى، قدر الكسكس
- اسلوب الاكل : ابريق الشاي، كرية الكسكس
- عناصر الطبيعة : ضباب، ظل، نار، رماد، نجوم، سماء
- أعضاء وحواس الجسم : البصر، الاسنان، الاظافر

ويستخلص من هذا الجرد البسيط ان الالغاز ومفاتيحها جنس ادبي شفوي يعكس بحق خصوصيات المجتمع الذي ينتجها ويستهلكها.

وبالفعل فالعناصر اللغوية التي اشرنا اليها تعطيها صورة واضحة عن بادية زمور في مختلف جوانبها المادية منها والمعنوية، من ذلك عناصرها الطبيعية ومميزاتها الجغرافية وانماط الحياة في البيوت والقبيلة والعناصر الاقتصادية من فلاحة وماشية وكذلك تمثل الانسان الامازيغي للطبيعة والكون ومراحل الحياة (الطفولة والشيخوخة) وانشغالاته الفلسفية والوجودية . . . .

وهكذا يمكن القول ان متن الاحاجي عبارة عن قاموس اساسي يختزل كل المعلومات المتعلقة بالمجتمع الذي انتجها والتي يمكن اعتمادها كوثيقة انتروبولوجية وسيوسيولوجية في آن واحد لاستكشاف المجال القروي المطبوعة ثقافته بالشفهية والذي يفتقر من جراء ذلك الى وثائق كتابية تؤرخ لتطوره وتحولاته.

ومن هنا تضاف الاحاجي الى بقية الانتاجات الثقافية الشعبية لتعوض هذا النقص التوثيقي وتدرس بطريقة علميّة في اطار متعدد التخصصات لاجلاء كل ما تختزنه من كنوز معرفية لا تزال مغمورة.

خاتمة

في الختام يمكن القول ان الاحاجي على غرار الاشكال الادبية البسيطة الاخرى كالامثال والحكم والنوادر، تتميز بمقومات وخصوصيات فنية وبلاغية تجعل منها بحق جنسا ادبيا قائما بذاته، ويأخذ من الفنون النثرية والفنون الشعبية في آن واحد.

وبالنظر الى مختلف وظائفها وقيمتها الثقافية كمرجع ثمين لدراسة المجتمعات ذات التقليد الشفوي فان جمعها ونسخها قبل ضياعها من الضرورة بمكان، خاصة وان المجال الذي كانت تنتعش فيه وتستمد منه حيوتها وتؤدي فيه وظائفها ما فتئ يشهد يوما عن يوم تحولات سوسيو ثقافية واقتصادية بحكم التواصل بين المدن والحواضر ومنافسة وسائل الترفيه والتسلية كالمذياع والتلفاز لكل الممارسات الثقافية كالخرافة والحكاية والحلقة وغيرها.

والاحاجي مثلها مثل هذه الاجناس الشفوية كلها لا تلبث ان تنقرض تحت وطأة صيرورة التحول هاته خاصة وان ظروف انتاجها واستهلاكها اصبحت جد نادرة بالنظر الى عوامل متعددة

منها بالخصوص تغير عقلية الشباب القروي الذي كان في السابق ضامنا لاستمرارية الثقافة الشفوية بصفة عامة ولا أدل على ذلك من ان تجدد الاحاجي وكذلك الحكايات والامثال اصبح تقريبا غير وارد في البوادي في الوقت الحاضر .

مراجع:

BENTOILILA, F.,(1986), Devinettes berbères, 3 tomes, Paris CLIF.
BOUNFOUR, A , (1978), "Poésie et proverbe", Traces, n 1: 15-27
CLVET, L.J., (1979), langue, Corps, Sociètè, Paris, Payot.
CHAKER, M.S.,(1983), Un parler berbère d'Algérie (kabylie), Syntaxe, Aix-en Provence, Publications d'université deprovence.
CHMA cU, M,(1985), "Kurrast al ahaji",
EL MOUJAHID,E, (1992) , Aperçu sur la littérature berbère au Maroc", "Afâq, n1: 124-134
JOLIES, (1979), Les formes simples, Paris, Seuil.
MENSTRIER, C.F, (1981), "Poètique de l'énigme", Poétique,n 45, Paris, seuil.
NDAW, A, (1983), La pensée africaine, Recherche sur les fondements de la pensée négro-africaines, Dakar, Les nouvelles Editions Africaines.REY,A., (1965a), "A propos de la définition lexicographique" Cahiers de lexicologie,
Rey A.(1965 b) "les dictionnaires, formes et centenu" cahiers de lexicologie no7. II 65-102
REY-DEBOVE, J .,(1966), "La définition lexicographique:Recherche sur l'équation sémique", Chairs de lexiologie, n8, I; 71-94

كلمة الافتتاح

■ محمد الأشعري

السادة الأفاضل
أيتها الأخوات أيها الإخوة،

يسعد اتحاد كتاب المغرب أن يفتتح الأيام المخصصة لمؤتمره العام الثاني عشر، بهذا اللقاء عن الإبداع والديمقراطية في المغرب العربي. إنها فرصة للتأكيد على انشغالنا جميعا بقضايا الحرية والديمقراطية في بلداننا، وهو انشغال يمس جوهر وجودنا ككتاب وكمبدعين، إذ لا يمكن أن نغمض أعيننا تجاه ما يتكالب على شعوبنا من قهر ومصادرة وعنف وننصرف إلى «إبداعنا» متوهمين إمكانية ولادته سليما في مجتمع يشوه إحساسنا بالأشياء، وبسجن تعبيرنا في اقفاص الممكن والمسموح به أو الموحى به.

وقد أردنا في اتحاد كتاب المغرب أن نطرح للحوار وللتامل مسالتي الإبداع والديمقراطية تحت شعار التضامن مع كتاب الجزائر الذين يواجهون اليوم محنة عميقة لا يمكن تجاوزها ببيانات الادانة وعرائض المساندة، لكثرة ما تطرحه من أسئلة وما تثيره من التباسات. ذلك أننا نؤمن بان الخلفية الأساسية لهذا العنف توجد في ما تراكم في سنوات الإلغاء والاستبداد، تلك السنوات التي اغتيلت فيها قدراتنا على الابداع والجرأة في التعبير والحوار، قبل أن نصل اليوم إلى مرحلة الاغتيال الجسدي لحملةالأقلام.

ومن المهم أن نوضح في مفتتح هذه الندوة أن انتماءنا للكتابة، تلك الحركة المقدسة التي تعني المسؤولية، واحترام الحياة والاحتفاء بها، يفرض علينا أن نقاوم بشدة كل اعتداء على الحياة باسم

صراع الآراء والأفكار، وفي هذا الإطار فإننا ندعو كل الضمائر الحية لشجب ظاهرة الاغتيال وادانة هذا الاسلوب الذي لا يقتل الأشخاص فقط، بل يقتل حس النقد وشجاعة الجهر بالرأي، وهما أمران لا تستقيم أية ديمقراطية سليمة بدونهما.

غير أننا لا نريد أن تصبح الإدانة والشجب مجرد رد فعل روتيني كلما سقط قتيل جديد نريد أن ننتبه في فضاء مغربنا العربي إلى تفاصيل هذا المشهد العام الذي زرعه حكامنا بالغام الفقر واليأس والتعصب، ألغام تنفجر بين أيدينا كلما حاولنا زحزحتها او تخطيها. ونريد تبعا لذلك أن لا تتحول مؤسساتنا الثقافية إلى صناديق بيانات، بل أن تصبح مجالا حقيقيا للحوار، ولانتاج آمال جديدة، بعد ان عصفت المشاريع المجهضة والاوهام المنكشفة بآمالنا القديمة.

لذلك أيتها الصديقات أيها الاصدقاء، إسمحوا لي مرة أخرى أن اؤكد لكم باسم اتحاد كتاب المغرب أن هذا اللقاء الذي نعبر به عن إحساسنا بالألم والغضب لفقدان زملاء نعتز بصداقتهم، زملاء نحترم آراءهم وإبداعهم نحترم حقهم في التعبير مثلما نحترم حقهم في الاختلاف والتميز، أن هذا اللقاء هو دعوة لحوار بين كتاب ومثقفي المغرب العربي بحثا عن أفق آخر غير أن هذا الذي يقترحه علينا الواقع اليومي وتقترحه علينا سياسة الباب المسدود وأملنا أن تستجيب لهذه الدعوة لحاجة عيمقة في مجتمعاتنا وهي تقاوم بصبر كل أشكال المصادرة والتغييب.

كلمة اتحاد الكتاب الجزائريين

■ محمد بلقاسم خمار

أيها الإخوة الأكارم

سيداتي - سادتي

أحييكم تحية مجيدة طيبة. . . . وبعد:

يشرفني ان اعبر لكم عن بالغ امتناننا واعتزازنا بهذه المبادرة الاخوية الصادقة والمتمثلة في عقد ندوة/ الابداع والديمقراطية في المغرب العربي/ تضامنا، وتدعيما للمثقفين الجزائريين في محنتهم الراهنة. . . .

ومن هنا يسعدني ان ابلغكم - باسم اتحاد الكتاب الجزائريين - أجمل تحيات كل المبدعين الجزائريين - وتمنياتهم لكم بالمزيد من الحيوية والتوفيق. وأخص بالشكر مسؤولي اتحاد كتاب المغرب ومسؤولي بلدية المحمدية العامرة.

وقد لا اكون كشفت حقيقة جديدة، انتم تدركونها وهي تلك النظرة التقديرية الى درجة الاعجاب- التي يرى بها كل جزائري - اشقاءه في المغرب، وما يتوسم فيهم بالفعل، من صدق في القول، وصراحة في التعبير، وأصالة في السلوك. . . . ومن شجاعة، وشهامة، وكرم. .

وبالفعل فان المثقف الجزائري، كلما طوح به الاغتراب داخل محيطه، وكلما ازداد اختناقه بعيدا عن رفاقه، ولغته وثقافته، وتقاليده، وأحلامه، وأمانيه. . كلما تأزمت حيرته واهتاج قلقه. . . الا وكنتم ايها الاشقاء في المغرب، اروع مثل لتحريض المطامح، وانعاش الرجاء. . . . ذلك لاننا في

الحقيقة شعب واحد بكل مكوناته . . . . وان اختلف في بعض مراحل الماضي في نوعية معاناته، وقساوة آلامه، ومؤثرات عقده وآفاقه.

بالامس عبر ادبينا الكبير الاستاذ عبد اللطيف اللعبي بقوله: ماذا نستطيع ان نقدم للمثقف الجزائري في هذه الازمة.

وهو تساؤل مفعم بروح الوعي، والمسؤولية ودليل حي على قوة الروابط الاخوية والثقافية التي تجمع بين أبناء المغرب العربي، وخاصة في زمن الشدائد والازمات . . .

واعتقد ان مثقفي المغرب العربي، باستطاعتهم ان يفعلوا الكثير، من اجل بعضهم البعض، وفي سبيل بناء صرح هذا الجناح العربي الذي نفخر ونعتز به . . . .

ولعل ابراز رابطة كتاب وادباء المغرب العربي للوجود، سيكون له اعظم الاثر في لم الشمل، وتوحيد الجهد، وتدعيم الديقراطية والابداع. وهي ما نتمنى لها ان ترى النور في اقرب الاجال . .

ان ما يعانيه المثقف الجزائري، ليس فقط ارهاب الاغتيال الجسدي، بل هناك ارهابات اليمة قاسية خيمت على الثقافة الجزائرية منذ عهد الاستعمار القديم، وتلاحقت تتزاحم وتتراكم حتى اليوم، ضمن الوان استعمارية جديدة، وخلق معطيات شعارية مغرضة، ومن اجل السلطة، والفوضى، والعودة الى جحيم القرون الوسطى.

المثقف الجزائري، يعيش كما عبر عنه الدكتور واسيني بالامس- توجسات الرعب، وهواجس الموت الغادر، كما يعيش نوازع التحدي الصميمي لكل ماهو جهل، وعنف، وقتل للجزائر . . . . وما تزخر به ملامحها البريئة من حب، وخير، وجمال . . .

والمثقف الجزائري . . . مع ذلك، فخور برسائل وبرقيات التضامن والتساند التي تصله من كل اطراف العالم . . . فخور اكثر بوقوف المثقفين العرب/ معنويا / الى جانبه، وخاصة هذه الوقفة العلمية الهادفة من طرف اشقائنا في اتحاد كتاب المغرب.

وثقوا بان الجزائر، ستنتصر اخيرا، وستقهر المأساة، وتقضي على الرعب، وتجتاز محنتها. بكل حكمة، وقوة، واعجاز . . . وذلك ما عودتها عليه شدائد الدهر، وطوارئ الايام.

ولاريب ان الجميع يدرك بان الفوضى الحالية في الجزائر اليوم، لم تكن وليدة كبت آني مباشر، ولا انفجارا ناتجا عن ضغط مكتوم . . . بل كانت متأتية عن خطأ في ممارسة الديمقراطية، وسوء تصرف في معالجة المصالح المتقاطعة والمطامح الذاتية الضيقة.

ولعل الحل لهذا الاشكال، سيكون بواسطة الديمقراطية نفسها، باستعمالها عقلانيا، وموضوعيا، وبالتركيز على اسلوب الحوار الجاد والشامل، الجاري حاليا في الجزائر بين جميع الاطراف الوطنية، والهادف الى انجاح الندوة الوطنية القادمة، والتي نأمل ان تكون فاتحة امن وسلام.

اما الابداع في الجزائر ، فهو كعادة اصحابه كلما تقاطرت الاحزان ، وترعرعت فروع الالم . . . إنه هو ايضا يزدهر ، ويترعرع ، فوق الاشواك ، ومن الآهات والدموع . . .

. . . . . إنه يبكي حظوظه . . . ولكن بدون تشاؤم وبلا يأس لان ارادة الحياة الكريمة السامية ، هي السلاح الحقيقي الذي يحمله كل مثقف جزائري ، مهما كانت المعركة ، ومهما كانت التضحية . . .

الابداع والديموقراطية

■ واسيني الأعرج

بعد قرابة العشرين سنة من الكتابة والبحث المحموم عن المفقودات داخل الكلمات والمعاني المحرجة، وداخل الغطاءات والأغلفة الكاذبة، ووسط جو فجائعي معادي للفكر والمعرفة والكتابة والجمال، مقصي للحضارة، ومنمط داخل احادية تعادل في لا وعيها الاحادية الدينية والايديولوجية. . بعد قرابة العشرين سنة، هل يحق للانسان-الكاتب، أن يقف قليلا ويتأمل مشهد القيامة الذي تربى وترعرع أمامه لحظة لحظة، وقطرة قطرة ويدخل هذا التراكم من المفاهيم واللغات والاحلام والانكسارات ليعرف، ماذا يتخبأ وراء كل هذه الغشاوة اللامحدودة والطامسة للجزء المتبقي من الحقيقة ومن بهاء الكتابة. ماذا يملك الروائي، سوى ذاكرة اليأس والاحلام الصغيرة التي تصنعها الكلمات والاشواق وماذا بقي الآن داخل هذه الذاكرة التي لا تحررها الا الكتابة التي تحول الرموز الى ذاتية مشاكلة للحياة؟ مجموعة من الاحباطات والسلوكات، ومجموعة من الاستماتات اليائسة ضد الموت، وضد المحرم الذي يرفض ان ينصاع ويظل يستعصي على الكتابة حتى يهده أو تهدمه وفي الأغلب الأعم يهدمها ويمضي، بعد أن يتحول من جديد الى طابور يقصي الحياة والديمومة من طريقه، ويبدولي ان المحرمات التي تعامل معها المثقف العربي عموما بشجاعة في اغلب الاحيان، لم تكن إلا من هذا الموقع العاجز عن إحداث القطيعة من خلال خيانات «ثقافية» دافئة ومحترمة ل «حداثته» المبتورة التي صنعت كل تشوقاته وأحلامه، هذه الأخيرة التي لا يمكنها العيش إلا إذا ضمنت الدين والدنيا، رجل في الدين، وأخرى في الرغبة (الغاوية) وخطابات لا تحد من التبرع قادرة على تحويل الهزيمة الى انتصار، والانتصار الى هزيمة. اذ، هل يمكن ان تجتمع الرغبة بالدين، بدون ان تدين الرغبة في نهاية المطاف، وهل يمكن للانسان ان يقع خارج النظام

Système الذي أسسته السلطة التي يقف ضدها بتهذب؟؟ ان حركات التحرر الوطني التي حققت الاستقلالات الوطنية كانت عاجزة عن احداث التحول الجذري والفاعل في نفسي وفي المجتمع. فمنطقها في الجوهر كان معاديا للقطيعة، فالقطيعة قد تعني من بين ما تعنيه لحظتها التاريخية، هي التي صاغت المفاهيم التي نستهلكها اليوم. التراث. الاصالة، الذات، اللغة، الحداثة، الكتابة، الهوية، العروبة، ماذا تعني هذه المفاهيم اليوم؟ سؤال صغيروإجابته محزنة على الأقل فيما يخص حالة الجزائر مثلا، ما معنى كلمة «لغة وطنية» التي تزخر بها الدساتير والمواثيق الوطنية عندما يشعر الذي يكتب بها الذي لا وطن له، وانه من الاقليات (حتى ولو كان اكثرية) الآيلة نحو الزوال؟ ما معنى اللغة الاجنبية عندما تصير وطنية وأداة القراءة والتعبير لنسبة كبيرة من منتجي الثقافة ومستهلكيها، بدون ان يعني ذلك بالضرورة تذنيب الناس. فالقوليات الجاهزة ضمن الأطر الاحادية، لهذه القضية الشائكة، لم يدفع بها الا الى الدوران داخل ذاتها كان تزييف المدينة القولبات جارية على قدم وساق (المساجد، المظاهر الحياتية، الافكار، محاربة الثقافة 16 انهاك المسرح والسينما، التنازل لهذا العقل بتاسيس شرطة جديدة سميت تهكما وقتها ب: "Les quatres charlots" وهي عبارة عن سيارة جيب صغيرة، تمر في الشوارع، وكلما رأت زوجين سالتهما عن أوراق الزواج، والا يؤخذان الى أقرب مخفر الاصولية في 89-1990 وما بعدها، كانت تمارس نفس الشيء وتطلق على نفسها الشرطة الإسلامية، والحداثة صامتة، هادئة في مكتبها؟! وما معنى هوية تحتفظ بعنصر (اسلامي عربي) وتقصي بقدر عناصرها الحضارية المتعددة (بربرية - افريقية - متوسطية)؟! أو ليست الهوية مثل الحداثة فعل دائم التكون والتكسر والانبناء من جديد، اليس من المفترض ان تدرس هذه التكسرات والتفككات الحاصلة في الخفاء والتي تعطي بناءات هشة وغير صحيحة، التجارب الحديثة تثبت عجزها (يوغسلافيا مثلا، تشيكوسلوفاكيا، الاتحاد السوفياتي سابقا؟!)

يبدو لي ان هذه المفاهيم وغيرها كانت مبنية في الاصل على أحادية التصور الذي يرتكز بدوره في اللاشعور العميق عند المثقف، الى الدين بمنطقه الثباتي والاطلاقي الذي يملك المعرفة كلها ويتجلى الآن هذا المنطق في أكثر صوره باربارية BARBARE مع الاصولية التي ليست في نهاية المطاف إلا الابن الطبيع لنطفة اللامنطق واللاعقل والأحادية التي أوصلت بذلك المفاهيم الى مآزقها الكبرى سواء في الكتابة الابداعية أو النقدية، والى انسدادات لا مخرج منها إلا بتكسير الدورة النظامية Cercle du système التي خلقتها ونمتها، وعندما تعجز، وهي عاجزة عن فعل ذلك بفعل تكسر كل البنيات الثقافية الحية في البلاد طوال الثلاثين سنة الماضية، ومحاربة العقل بكل الوسائل لتكون انتلجسيا قوية وفاعلة، أصيلة ومتفتحة، تقاوم هذه المضايقة للبقاء، ولكي تبقى عليها أن تبرز في أسوأ صورها بعد ان استهلكت كل اغلفتها المتعددة، ليصبح الدين وسيلة للقتل، والحداثة وسيلة للاقصاء، والقطيعة تتأسس على الفراغات في غياب النقد والاصالة وسيلة للتقهقر والتراجع، بدون

ان تنتج مساحات جديدة للتعبيز الحر والمقاوم ونكتشف نحن الحداثين، متاخرين، أن الفاجعة أكبر مما نتصور ثلاثين سنة من التكميم، لم تنجب إلا الشلل، حتى الانجازات الكبيرة تنصاع لدائرة الفواجع الكبيرة، فالسياسة تقاس بنتائجها وليس بالنوايا الحسنة. ونكتشف ان الذين قتلوا، قتلهم قبل ذلك الصمت، واللامعنى، والاقصاء الوطني والخطابات التي انجزت تهما [شيوعي-لائكي-اندماجي-بعثي] بدل ان تنتج أسئلة واجابات محتملة، وندخل داخل مشهد جنائزي يتكرر يوميا بالم، ولكن ولا يوم يشبه سابقه يدفع فيه المثقف المتنور والحداثي ثمنه غاليا، من حياته، من أعصابه، من يأسه، ومن أحلامه الصغيرة التي يسرقها من هنا ومن هناك داخل فراش نوم استعارة من صديق حميم.

وإعادة انتاج اشكالاتهاوإجاباتها الجاهزة، لنجد انفسنا داخل أنساق مبتذلة، ومكرورة وغير معرفية على الاطلاق، بل غير ثقافية، بالمعنى النبيل لكلمة ثقافة، ولم تبلور أي جديد سوى أنها أكدت سهولتها وعجزها وإقصائياتها التي تنطلق من منطق يحتاج الى الكثير من التأني والدراسة، فمن رؤية المثقف المعرب (عموما): هو معرب هو وطني بالضرورة، وكل مفرنس هو خائن بالضرورة، ومن رؤية المثقف المفرنس (عموما) كل مفرنس هو بالضرورة حداثي (ولو أن الحقيقة الموضوعية والتاريخية تقول غير ذلك) وكل معرب هو في النهاية أصولي. ثنائيات بدل أن تؤسس لرؤية ثقافية جديدة تأخذ بعين الاعتبار لا أشواقها السياسية والايديولوجية ولكن لمعطيات التاريخية والاجتماعية الموضوعية، لا احد يعرف الآخر، ولا احد مستعد أصلا لمعرفة الآخر، أسوق مثالا في هذا السياق، في الندوة التضامنية مع المثقف الجزائري التي عقدت ببروكسيل (بلجيكا) والتي دعيت لهاالإلقاء محاضرة حول «المثقف الجزائري والحداثة L'intellectuelAlgerien et la Mordinité في قاعة ريش كلير الفخمة في شهر أفريل 1993 جاءني أحد المثقفين الجزائريين، بعد المحاضرة وكأنه يكتشفني للمرة الأولى:

"ça fait plaisir qu'il ya des arabophones qui pensent de cette manière est ce qu'il y'en a beaucoups comme vous"

هل هذا سؤال يطرحه انسان يقرأ ويعيش في الجزائر؟! واعتقد ان المسألة العكسية واردة كذلك، كيف تتكون الانتلجنسيا التي تعني القوة الروحية القادرة على المقاومة وطرح البدائل، في ظروف مثل هذه؟ وهل يمكننا ان نتحدث عن أنتجلنسيا بعيدا عن كل الرموز والمرجعيات الثقافية الوطنية والعربية والعالمية؟؟!

وما معنى كلمة قطيعة Rupture عندما تصبح رديفة للعودة المحمومة الى قرون الظلام والقطيعة مع كل عناصر الحياة، والعصر خوفا من مثاقفة مزعومة وكأن العالم قطعة شطرنج صغيرة، مربعاتها واضحة وترفض أن تقتحم بغير ألوانها، او عندما تصبح الكلمة رديفة للجهل، الذي يفترض قطيعة مسبقة مع كل التاريخ العقلي، الذي انتجته العبقرية العربية-الاسلامية من ابن طفيل، الى

التوحيدي، الى اخوان الصفا، الذين تداخلت معارفهم مع معارف أم متطورة وقتها؟! وماذا تعني الحداثة عندما تقولب وتصير فعلا منجزا وتعادي تعريفها أصلا الذي يرفض الاستقرار والثبات والاطلاقية، فهي تستهلك بسرعة تعريفاتها لتتحول الى ايديولوجيا للتغيير (domenach)، لا مقدس لديها سوى السيرورة ولا تاريخ لها سوى الحركة فهي يقين اللايقين الذي يملك القدرة الاستثنائية ليدرج في عمقه كل الاشكال العالمية الفنية الممكنة. ولذا فلا تعريف لها ولا تحديد ولكنها فعل ينجز باستمرار.

ولهذا نجد ان هناك منظورين تقاسما التحولات في الجزائر من موقع التطرف، الحداثة المطلقة (وهي معطوبة في جوهرها) التي ظلت في نهاية المطاف حداثة ادارية واصالة ارتبطت بالمنطق الريفي والعقل الرعوي المناهض للمدنية. ففي الوقت الذي كان فيه الحداثيون ينظرون ويعيشون في المكاتب، ويستمتعون بالخطابات المنجزة، ويصرون على الكتابة لانها وسيلة للبقاء وسط الرماد والخراب، وسيلته ليقرأ ذاته والآخرين ولهذا فقدر الكتابة ان تظل شامخة، وعالية رغم المصادرات وانتهاكات الطابو الذي قولب العقليات ونمطها وحنطها. ومقاومة الانحطاط والبربارية، تصنع طريقها داخل المسالك الوعرة الذي ليس طريق السلطة وان وجدت نفسها داخل نظام صنع منذ عقود طويلة، وليس طريق النفاقات الثقافية التي تبرر شانها اليومي المهزوم، ولا طريق البربارية الدينية الجديدة التي استعارت كل ملكات محاكم التفتيش وطورتها باتجاه مزيد من الابادة والتدمير لكل مادة رمادية مبدعة ومفكرة لتعبيد الطريق نحو جحيم القرون الوسطى حتى ولو كان الخراب كليا والياس يصل حتى كأس القهوة التي نشربها، قد احزن كثيرا عندما اقدم عملا روائيا هو «سيدة المقام» الى دار نشر كبيرة في الجزائر هي La phomic وتصفه ثم تكتشف ان النص عار في مقاومته للاصولية اللاثقافية واللاحضارية، فيوضع في رفوف المطبعة، في انتظار يوم سعيد سينزل من السماء لطباعته وقد أحزن أكثر عندما يسافر نفس النص باتجاه بيروت، وتتحمس له دار الآداب كثيرا، ويصف بسرعة ويجهز للطباعة وتسمع كل اطراءات الدنيا وفجأة تسمع صوت زميلك سهيل ادريس عبر التليفون من بيروت يقول أنت مجنون هذا انتحار ويحاول ان يقنعك بعدم الاقدام على نشر الرواية، ويؤكد لك، وهو صادق بشكل مطلق على خوفه عليك. قلت له اذا كنت تخاف على الدار، هذا من حقك فالناس ليسوا مضطرين للانتحار معي جماعات مثل الحيتان، أما بالنسبة للكاتب لم يبق هناك شيء يخاف عليه سوى ضميره واشتعالاته الداخلية، قلت له، اسمع هذه الرحلة، طبوغرافيا يوم في حياتي وحياة الكثير من الكتاب، واحكم اذا بقي للخوف معنى داخل هذا الجحيم، اسمع هذا.

أقوم في الصباح أغسل وجهي، أشرب القهوة أو لا أشربها غير مهم، تسبقني ريم 8 سنوات، الى الشرفة، تمسح بعينيها المحيط ثم تعود وهي حزينة R.A.S (لاشيء). ويتدحرج باسم صاحب العشر سنوات نحو النافذة المطلة على موقف السيارات، ثم يعود بسرعة هناك شخص منكيء على

السيارة، أحاول ان اقنع نفسي واقنعهم بان الشخص عادي ثم تسبقنا الزميلة السينمائية التي لا يعرفها الناس، تنزل، تراقب المدخل، وتعطي اشارتها، وكأننا في فيلم بوليسي، أغادر المربع الصغير الذي اسكنه بعد ان سرقت منا الشوارع والمدينة واقول في خاطري، لابد ان يكون القراصنة الاتراك قد مروا من هنا، ولابد ان يكون في عقل هؤلاء القتلة جينات انكشارية، فقد كان هؤلاء البحارة، عندما يدخلون العاصمة الجزائرية عن طريق ابوابها المعروفة، ومنها باب الجديد بالقصبة وباب الوادي، يدمرون كل شيء يصادفونه في طريقهم، القطط نفسهالا تنجو منهم.

أدور حول السيارة، ثم افتح الباب واركب مغادرا المكان ورافعا راسي باتجاه نوافذ البيت المشرعة، الوح بيدي نحوهم، ثم انسحب بسرعة.

عندما أصل، أتردد، اين أوقف السيارة، لابد ان أغير المكان، البارحة أوقفتها في الجامعة اليوم في الشارع الخلفي لديدوش مراد فهو آمن، وتضحك في خاطرك، أي أمن؟؟! ثم تختلط مع العابرين متنكرا ببريطة ونظارات سود، وفجأة يدق احدهم على ظهرك تلتفت، أحد أصدقائك، تضحك قليلا معه ثم تودعه وانت تكتشف بان تنكرك يؤكدك، على العكس مما تتصور، تمشي تسمع طقطقات الاحذية النسوية تتلذذ بنعومتها، لم يبق شيء في هذه البلاد سوى النساء الرائعات، عندما تكون وراءك امرأة، تشعر بالامان، فجأة تتغير النقرات لتصبح خشنة، تلتفت قليلا، تتوقف عند محل «باطا». تترك الشخص الذي وراءك يمر، ثم تغير الرصيف الآخر فاتحا أمام عينيك مساحة واسعة لمراقبة الوجوه التي وراءك والتي قدامك وتواصل، ثم تغير الرصيف ثانية وثالثة والشارع يزداد طولا وضيقا.

فجأة تتذكر الليلة الماضية، والكتابة التي بدأت تستعصي عليك والرواية الاخيرة التي بدأت تملأك، تقول. هذا رهان قشة نجاة وحياة، يجب ان انتهي من كتابتها، شيء واحد يحزنك هو ان تنتهي قبل انهائها في هذا البيت الواسع العتيق لصديق جاءك ليلا وهو يردد: يجب أن لا تبقى هنا، انهم يبيدون اعضاء المجلس الاستشاري، واعضاء لجنة الكشف عن حقيقة اغتيال الطاهر جاووت ثم يقول: هل تلقيت تهديدات جديدة؟ تقول، صارت مبتذلة لكثرتها يقول بيتي صغير وحميمي، ونخرج بدون عودة، والغريب ان في مثل هذه اللحظات تتحرر الذاكرة المعطوبة وتتكسر الكثير من القيود وتتآلف الحياة والموت.

في المطعم تقول احدى الصديقات، وهي تحاورني لجريدة جديدة. لماذا لا تغادر البلد، أضحك، لست عنترة، ولكن لا وطن لي غير هذا، الدنيا مغلقة على ذاتها، ولكني احاول الحذر قدر المستطاع. غادرت الجامعة هذه السنة تفاديا للاوقات المضبوطة وأتفادى المقاهي والمطاعم. اتعود على حياة أخرى، ولكن لا يجب ان نحول الدنيا الى جحيم متنقل. نحن في حاجة الى ان نكون رومانسيين حتى ولو كان خطر هذه الرومانسية غاليا ونعتبر أن مسألتي الحياة والموت، مسألة قدرية وكفى وعندما تنتهي تمتصك الشوارع من جديد، باتجاه اتمام رزنامة اليوم. المطبعة، حضور جنازة

زميل اغتيل البارحة، البريد، تجمع الصحفيين والمثقفين ثم العودة، مغيرا الطريق تماما، تركب سيارتك، وعندما تصل الاتوروت وهي اكثر الاماكن أمنا في السياقة تنسى نفسك، ولا تراقب من خلال المرآة السيارات التي خلفك، يبدو لك الوطن جميلا ومدهشا وتدخل في غمرة ترجمة الوجوه التي ذهبت، وانت تقول:

فيما كان يفكر الجيلالي اليابس في ذلك الصباح الممطر من يوم الثلاثاء 16 مارس قبل ان تخترق رصاصات متعددة صدره ورأسه؟؟

فيماذا كان يفكر الروائي الهادي فليسي وهو يعود من جنازة اليابس ليجد من يسرق روحه يوم الاربعاء 17 مارس 93 في عيادته بالقصبة.

فيما كان يفكر صديقي جاووت يوم الاربعاء 2 جوان وهو يفتح زجاج سيارته على الشخص الذي ناداه باسمه ليقتله.

فيماذا كان يفكر كل الذين قتلوا في هذا الوطن سوى لانهم أحبوه؟!

لا تبحث كثيرا عن الاجابات لأنك تعرف جيدا أنهم لم يكونوا يملكون الشيء الكثير يعطونه لهذا الوطن الجميل سوى حبهم ومتاعبهم وكتاباتهم.

وفي المساء يبدأ حظر التجول على الساعة الحادية عشرة لكن حظرنا يبدأ على الساعة الخامسة، السادسة على أكثر تقدير، وعندما أغلق الباب ورائي للمرة الاخيرة وأتأكد من وجود العائلة سالمة كاملة، أعرف ان اليوم مر بسلام فالى الغد إذن، إن كان هناك غد.

الكتابة والمناخ الاجتماعي

■ عروسية النالوتي

في هذا الحيز الكبير المتاح للتحدث عن« الابداع والديمقراطية» افضل ان اكتفي بعتبة من اعتابه اجلس عليها ضامة ركبتي بذراعي الى ذقني واحلم كما لم يحلم احد من قبل . . . . أحلم بفضاءات واسعة فسيحة تمت عبرها قامة الانسان وتزدهر فيها تمام انسانيته فلا يتعثر ، ولا يكبو ولا يتعفر الجبين منه بالوحل لكنني لم اعد تلك السعيدة الموغلة في تلك الاقاصي النائية ولا تلك الطائرة باجنحة الحلم الشفافة . . انا الان هنا اعرف المسافة الفاصلة بين الحلم واسفلت الشوارع او هكذا يحلو لي ان ادعي .

بتلك المسافة المقطوعة مشيا على الرجلين بين المنشود والموجود تقاس الاشياء وتحد .

إنني في الواقع لاأفهم الديمقراطية الا كفضاء حرية فيه تعايش ذكي للمختلف عنا ، والمغاير لنا ، مغايرة قد تصل الى حدود التباين لم لا والعالم رحب والتنوع ارحب؟ لكن هذه المأساة بقدر ما هي طبيعية وبديهية في كل ما تقع عليه العين حولنا وفينا ، بقدر ما تصطدم بعراقيل عاتية كثيرا ما يكون من العسير تخطيها . . . . وذلك لايمان كل فرد منا بانه المرجع الوحيد الامثل والمقياس الفريد الاقوم وكل ما خالفه اومن خالف فهو على ضلال وهذه النزعة في الانسان هي التي تفسد عليه طبعه وتضيق عليه آفاقه وتحد من رحابة صدره وفكره فيتردى في فخاخ الاقصاء الفوري ويغلق عندئذ باب التحاور والتخاطب والاثراء .

ان الانسان عموما والمبدع على وجه التخصيص لا يعيش الا بقدر ما يكون الغريب عنه حيا فيه والا عاد مساحة لا حجم لها ولا سمك ولا قرار يندغم وجهه بقفاه .

وربما يكون فضاء الكتابة هو الفضاء الاكثر تعبيرا وسيرا لاولئك الغرباء الذين يقطنون في تلافيف دواخلنا ، فنحن مزيج منا ومنهم ولعلنا عندما نكتب نطلق سراحهم ونفرج عنهم ونعيد

اليهم حناجرهم.

ان الطاقة المبدعة تاتي من تلك الزوايا المخفية تحت ظلال السطح الصقيل . . . . لتحدث التضاريس اللازمة التي تقطع مع عملية الرتابة المتناسلة والمعيدة لذات صورتها.

ان انسان السطح الصقيل تقلقه تغيرات الهيئة ويعتبرها تشويها لما استقر من الامور واطمأن وغالبا ما يستهجن الاشكال التي تنجم عن "ماقما" الدواخل المتعرجة والملتوية لكنه كثيرا ما لايفهم ان ما يخرج من الدواخل هو بعض منه وشكل من اشكاله ولو بدا له قبيحا مقلقا وفاجعا في بعض الاحيان ان التعود على معاشرة ما فينا وقبول ما في قرارة الاخر دربة كل الايام ورياضة كل الساعات، ومسؤولية الجميع بدءا من الفرد الى الاسرة الى كل هيكل اجتماع يربي ويلقن ويعود ويؤطر ويسطر الانماط ويصور الاقفاص والمجتمعات البشرية عامة عرفت احقابا تفاوتت فيها درجات التحرر اوالانخراس.

وانعكس ذلك في ابداعات كتابها ومفكريها. ان المناخ الديمقراطي مطمح عزيز على كل مبدع ليسائل نفسه ويتساءل عما يحيط به ويسال الاجمل والارحب والانبل تخلصا من كل ما يمكن ان يكون قد تسرب من قلم السطح الى قرار الذات فسكنها ولم يبرحها.

الا ان عملية تجسيد المسكوت عنه ليس بالامر الهين. . . . اذ ان اكثر من حاجب نفسي يمنع البوح والتصريح والتبليغ لسبب او لاخر. فنحن نخاف من جحيم الاخر بقدر ما نخاف جحيم أنفسنا وهذه هي المغامرة الاصعب لانها الاصدق والاكثر ادماء للنفس.

صحيح اننا تعودنا ان نأخذ دوما بعين الاعتبار رأي الاخرين في ما نقوله اونكتبه لذلك نحن نخاف احتمالات الرفض او الادانة ونسعى وراء شهادة الاعتراف والتبني حتى وان عمدنا الى المغايرة افليس هذا نفسه ضربا من ضروب لفت الانتباه من اجل شهادة اعتراف اخرى؟!

وكأنني بالكتابة تتحول غالبا الى نداءات تفصح عن يتمها وترسم اوجاع غربتها وتعول في ليل شتائها فما ان تجد من يحضنها يكف عويلها ويخفت صوتها شيئا فشيئا حتى تزول تماما وتتلاشى بتلاشي دوافعها.

لكن هل معنى هذا ان الكتابة المبدعة بابها النكد دوما كما حددها بعضهم؟ وهل اذا غابت مشاعر الغضب والحرمان والاختناق والضيق بما هو كائن ماثل، مستتب، انخرست الاقلام الفذة وعادت الكتابة مجرد اجترار لما اهتدأ من المعاني وما حال من المشاعر وما ترهل من الافكار؟

اني في الحقيقة لا املك الجواب ولكني الاحظ واسال واحتار.

ثم ان هذه الكتابة كثيرا ما تقترن عندنا بمراحل المراهقة والشباب فتتلون بحماس تلك المرحلة من السن، حيث يكون الانسان في عهد الشروع وفترة التصور والحلم المجنح الذي لا يحط على ارض الواقع، ففيها نلتقي بمظاهر الغضب على أشكال البناء القديمة وفيها تترقرق الرغبة في بناء

عوالم الانسان اخاذة، آسرة .

لكن ما ان يمر الزمن على الكاتب حتى يتخلى نهائيا عن تلك المعشوقة القديمة وقد عادت ذكرى بعيدة باهتة المعالم .

تحجبها عنه تراكمات التجربة اليومية التي اكتنزها عبر "سباق المسافات الطويلة" والمتعرجة .

ان التصور العادي ينتظر من الكاتب وهو في عنفوان الشباب ان يكبر وينضج فتنضج الكتابة معه، وعندها يمكن ان يضيق ويبدع انطلاقا من صخور الارض التي تمرس بها واحتك . لكن الذي يحدث غالبا عندنا هو العكس تماما وكأن فعل الكتابة عبث صبيان ونزوة شباب يطرحها الكهل ارضا ما ان يدخل في شباك الحركة اليومية وما تمليه عليه من دخول في شبكات عويصة من العلاقات والمصالح الحياتية - الانية الملحة . . . .

وقد يحدث ان يحن هذا الكهل الذي شاخ الى العودة نحو تلك المناخات القديمة وقد يجرفه الحنين اليها وقد يحاول مرة اخرى ان يواصل ما كان قد بدأه ذات شباب لكن الحرف الذي كان قد يتركه يترك بدوره، فتخذله الادوات بعدما خذلته المنابع التي جفت بسبب الهجر الطويل .

هذا سبب من جملة اسباب عديدة تجعل مسيرة الكتابة عندنا متعثرة، مترددة، قصيرة النفس - تطفو على السطح حينا واحيانا كثيرة تغور، وكأن فعل الكتابة في آخر الامر فعل سلطة منتهى ما ينشده هو سلطة الفعل .

الكتابة - بلا اوهام كثيرة ولا شعارات كبرى ولا توظيفات فضفاضة - هي علمية نرجسية بحتة حتى ولو تحدثت عن مشاكل العالم باسره . وذلك لان الذات الكاتبة في تمثلها لنفسها هي كالعالم تستوعبه ولا يستطيع الاحاطة بها . لذلك فهي دائمة البحث عن الاغراء والاغواء بالاشكال التي تستنبطها او تستعيرها او تسطو عليها ان انعدمت الحيل وبالاستعارات التي تتزين به وتتبرج وبالقضايا التي تسم عصرا من العصور او مجتمعا من المجتمعات فتكون لها جمهورا من المتلقين، والمنصتين لها والهاتفين باسمها وهذا مايفسر اهتمام الكاتب دوما بمن يتلقى صناعته . فهو لا يمكن باية حال ان يكتب لنفسه ولا تتوالد الرغبة عنده الا متى سرى مفعول الكلام وسحره في شرايين المتلقي فالمتلقي هو المرآة المرجوة، تعيد اليه صورته الاجمل والامثل . . . . لانه يعلم جيدا أنه في الواقع ليس كذلك . . . . .

وهذه لعبة دقيقة ومتشعبة، يدركها الكاتب ويحتاجها المتلقي دون ان يعلم شيئا عن ميكانيزماتها لان لها قدرة ان تقول الدمامة والقبح بشكل جميل . . . ينفذ الى قرار نفس الملتقي الذي هو واقع بدوره في اسر سلطة الكلمة التي تملك عليه نفسه بدون سابق اذن ولا استشارة . فبدون عملية التلقي لاتكون هناك مدعاة للكتابة وبدون التاثير الذي تمارسه الكتابة لا يكون هناك متلق .

اذن فالكتابة الابداعية تقف في تلك النقط العصية بين ترقبات الكاتب وترقبات الملتقي حتى

تحدث التفاعلات الدافعة الى نشدان التغيير رغبة في التحقق. . . . انها حلقات مترابطة ومتداخلة تحددها ثنائية الفراغ والامتلاء.

ان ما سبق ذكره لا ينفي طبعا الدور الخطير الذي يلعبه المناخ الاجتماعي الذي يولد عند افراده كتابا كانوا ام متلقين مختلف هذه المشاعر والرغبات وبالتالي هو الذي يحدد طبيعة العلاقات الصحية اوالمرضية التي تربطهم ببعضهم البعض وهذا امر يبدو لي - اصبح بديهيا لكثرة ما قيل فيه في مجال العلوم الانسانية وبعض مدارس النقد الحديثة.

هل نحن ديمقراطيون؟

■ عبد اللطيف اللعبي

اسمحوا لي أيها الأصدقاء بان أعبر في منطلق هذه المداخلة الوجيزة عن شعور خاص لابد أن أجهر به أمامكم حرصا مني على مبدأ الشفافية الذي أرجو أن يطبع حوارنا .

أقول اذن بكل صراحة إنني أشعر بنوع من السأم تجاه الخطابات المتكررة حول الديمقراطية . لقد أصبح هذا المصطلح يتردد في جل الاحاديث والتحاليل والبرامج ككلمة سحرية كما كانت تتردد في الماضي القريب كلمات سحرية اخرى كالاشتراكية والثورة وكما بدأت تتردد في الآونة الأخيرة كلمات لاتقل سحرا كالإسلام وغيرها .

والملفت للانتباه في موضوع هذا الخطاب، هو أنه يعبئ كل الأطراف المتنازعة في مجتمعنا ويشكل، مظهريا على الأقل، نوعا من الإجماع وكان التناقضات الموضوعية القائمة على المستويات الفلسفية والسياسية والاجتماعية قد انتفت وجمدت بقدرة قادر .

لقد علمتني التجربة أن أحتاط من ظاهرة الإجماع لأن الخاسر في تلك الحالة يكون دائما الفكر النقدي بما يعنيه من تمسك بالحرية الفردية وحق الاختلاف وجرأة على مقاومة التيار العام .

قد يقول قائل بأن هذه الحيطة مبالغ فيها وبان هذا التعميم غير مصحح إذ أننا نستطيع التمييز ما بين الخطاب الزائف والخطاب الصادق ورسم الحدود ما بين معسكر أنصار الديمقراطية الحقيقين والفئات الاجتماعية التي لها مصلحة أكيدة في التغيير الديمقراطي من جهة أخرى .

لم يخطر ببالي طبعا أن أضع المعسكرين في كفة واحدة وأن أعتبر أن خطاب كل واحد منهما ينطلق من نفس التصورات والقناعات والمصالح بل على عكس ذلك فإن الحافز من وراء طرحي هذا هو الحرص على تعرية الزائف من الخطاب ومقاومته لكن ليس بالخطاب المضاد فقط بل أيضا بالبحث عن منهجية ومقاييس يتجاوز بها خطابنا الإعلان عن المبادئ والقيم والمتمنيات ليصبح ترجمة أمينة

ودقيقة لثقافة ديمقراطية مترسخة مبنية على الممارسة .

ولربما طغت هذه التحفظات في عبارة قد تبدو اختزالية واستفزازية في آن معا ولكن لاباس من طرحها ما دمنا في مجال البحث والتساؤل والحوار الحر .

أقولها بدون حرج أنا لا أومن بالديمقراطية بل أومن برجال ونساء ديمقراطيين .

وعندما أدلي بهذا التصريح «الخطير» ، لا أعتبر نفسي ساذجا إلى تلك الدرجة ، غير واع بان الديمقراطية تستوجب أيضا النضال الصعب من أجل إرساء قواعد وقوانين ومؤسسات ودواليب سلطة لم تقم بدونها خلال التجربة التاريخية أية ديمقراطية اجتماعية وسياسية تذكر .

لا ، اعتبر فقط أن هذه المبادئ والآليات والهياكل متعارف عليها بما فيه الكفاية ولن يضيف إليها اجتهادنا في ندوتنا هاته شيئا اساسيا وحاسما . واخشى أيضا إذا ما اعتبرنا أننا مطالبون هنا باجتهاد نوعي في الموضوع أن نسقط في نزعة التصورات المستقبلية وفي متاه علم الخيال السياسي ونفقد بالتالي الصلة مع الواقع وتحدياته الآنية .

إن تصريحي «الخطير» هو من باب التنبيه فقط إلى ضرورة البحث عن الحلقة المفقودة والتي ربما هي الاساسية في التفكير والحوار او الصراع حول ماهية الديمقراطية وسبل تحقيقها المادي ، والمعنوي . وهنا أتوجه الى نفسي قبل ان أتوجه الى الغير لأقول : ما جدوى كل التحاليل التي يمكن ان أصوغها أنا أيضا في موضوع فصل السلطات ومرتكزات دولة القانون وحقوق الإنسان والمساواة بين الرجل والمرأة والإقرار بالتعدد وغيرها من الاسس الواضحة لاي مجتمع متحضر ما دمت لم اطرح على نفسي وبكل أمانة وصدق سؤالا بسيطا ومهولا في نفس الوقت وهو : هل أنا حقا ديموقرطي؟

إن طرح هذا السؤال والشروع في الإجابة عنه يغير بالتاكيد زوايا الرؤية والمنهج ويجعلني اخطو خطوة في مسار متجدد وسعي متشدد وصعب . إنه مسار المواجهة مع الذات والمراجعة النقدية واستكشاف نقط الضعف والقوة وتلمس المتناقضات والعقد العسيرة وحتى ما قد يعشش في النفس من نزعات السلطوية والأنانية والعنف والكراهية والجبن .

ومن خلال هذه التجربة القاسية ، التي قد يعتبرها البعض نابعة من داء المازوخية لاغير ، لا أستطيع إلا ان أراجع خطابي اليقيني والمتحفز المعتاد حول الديمقراطية على ضوء ما قد اكتشفه في ذاتي من رواسب وغرائز تتناقض إلى هذا الحد أو ذاك مع القناعة والقيم المعلنة .

إنني وأنا أفصح بامتحان الضمير هذا ، أبوح لكم فقط بتجربة شخصية لا أعتبرها إطلاقا نموذجية أو ملزمة لاي أحد ، لكنني شعرت منذ سنوات بضرورتها الحيوية واعتبرت أن الخوض فيها وتحمل مسؤوليتها والالتزام بنتائجها كيفما كانت هو الذي يمكنني على المستوى الإنساني من إعادة بناء القيم التي أستطيع أن أؤسس عليها من جديد أية ممارسة أكانت اجتماعية أو فكرية أو ابداعية .

تلك كانت بالنسبة لي تجربة الهجرة والعزلة والترحال وما رافقها من تمزقات على مستوى

حياتي الشخصية وكتاباتي الإبداعية. لكنها كانت عبورا حاسما للصحراء أو لجهنم جعلتني أشرع في إعادة بناء ذاتي وقيمي وعلاقاتي بالآخر، بالوطن والعالم وحتى بعملية الإبداع نفسها.

والآن ومع كل ذلك لا أستطيع ان أجيب على السؤال البسيط المهول. ولربما أن طرح هذا السؤال لا يستهدف الجواب لعلم بأن أي جواب في هذا المضمار لن يكون إلا جزئيا ورهينا في كل مرحلة بتطور الوعي وتحديات الواقع. إنه سؤال لليقظة فقط، لليقظة المستمرة، لا يستطيع أي أحد أن يفرضه علينا ولكننا عندما نختار طرحه على أنفسنا باختيار حر نعي تماما باننا أقدمنا على سعي خاص لا تمليه علينا الخطابات والأيديولجيات وقداسة المراجع، بل نغور فيه طوعا، بحثا عن وجهنا الإنساني واستجابة إلى ذلك الصوت الخفي الذي يشير في طوايا ذاكرتنا النوعية إلى مناطق النور والرحمة التي يعيد فيها الإنسان بناء إنسانيته باطيب ما في الطين والطينة: التسامح، الحرص على الكرامة وقدسية النفس البشري، التآزر، المحبة.

لقد آثرت أيها الأصدقاء ان اتحدث إليكم بصوت خفيض ومن الداخل فاتناول ولو بتصرف موضوع هذه الندوة. أظن رغم ذلك أنني لم أبتعد كثيرا عن الموضوع. ولي في صلبه فكرة أو فكرتان أريد أن أختتم بها هذه المداخلة.

الأولى لا أستطيع إلا أن أسطر على بداهتها. فعلاقة الإبداع بالديمقراطية علاقة أكاد أعتبرها عضوية. لأن الإبداع هو ربما المرادف والتعبير الأكثر تركيزا لفهم وممارسة الحرية - حرية الرأي والتعبير والمخيلة والإبتكار - ومن تم فهو مجال حيوي خصب للممارسة الديمقراطية وتعزيز قيمها. فالكاتب مثلا عندما يكتب فهو لايدري أي حرية سآخذها مع الواقع والقيم السائدة أكانت أخلاقية أم جمالية. إنه بذلك يغذي الوعي ويحفزه ويوقظ في الفرد والجماعة طاقة التغيير والتجاوز ونسف المعتاد والمتداول. إنه يؤسس للمبادرة والمسؤولية وبالتالي فإنه يشحذ أدوات الإبداع الديمقراطي.

الثانية بديهية أيضا وتتمثل في كون الإبداع يظهر و«يفضح» التنوع والتعدد الكامن في الجسم الثقافي لمجتمع ما.

فيه تتكون شيئا فشيئا الجغرافيا الذهنية والحسية لكل ثقافة ويستجمع الجسم الثقافي كل حواسه وأعضائه ليعبر عن نفسه باتم الاكتمال والثقة والحبور. وعندما يستطيع مجتمع ما أن يعبر عن نفسه بهذا العنفوان والغنى، نستطيع أن نأتمن على مستوى تحقق الديمقراطية فيه.

من هنا أقول إن ديقراطية الإبداع هي من تحصيل الحاصل لكن إبداع الديمقراطية تحد لكل مكونات وطاقات المجتمع المدني بما فيها المبدعين.

لقد أشرنا في «اعترافاتي» السابقة إلى ما أعتبره مسعى يضعنا في صلب مواجهة هذا التحدي. أود أن أضيف فقط ان ذلك المسعى لن يكون محددا وخلاقا إن هو اكتفى بمواجهة الذات ولم يتحول إلى طاقة وصل، إنصات وإنصات متبادل، إلى فعل وتفاعل حوار وبكلمة واحدة إلى عطاء.

من هنا اطرح على نفسي وعليكم سؤالي الأخير: هل نحن فعلا ديمقراطيون فيما بيننا؟

حرب الرقيب على الأديب تأملات في الموت والقمع

■ أمين الزاوي

اسمحوا لي على كل قلق في هذه المداخلة التي تحتاج إلى إعادة صياغة، تحتاج إلى توثيق أكثر، لا لشيء إلا لأنني حررتها في ظروف قاسية جدا. . حررتها تحت تهديد بالموت، حررتها في أكثر من خمسة بيوت وفنادق أقضي فيها أيامي مطاردا في وهران من قبل الإرهابيين. اشتاق إلى مكتبتي فلا أستطيع العودة إليها.

استسمحكم وشكري الكبير لأصدقاء وأخوة قبلوني ضيفا عليهم على الرغم مما يسبب لهم ذلك من إشكالات أمنية.

وشكرا أيضا لاتحاد كتاب المغرب الذي قدم لي دعوة للمشاركة في هذه الندوة الكريمة، وشكرا له على طرحه هذا «السؤال» «الديمقراطية والإبداع في المغرب العربي» في لحظة مفصلية تاريخية. إن السؤال يأخذ تاريخيته حين ينطرح في لحظته التاريخية التي تفرضها الضرورة الكبرى لوجود الإنسان.

مدخل وتفكيرات

أزعم ان هذه المداخلة هي الأولى من نوعها في الجزائر التي تحاول ان تسائل علاقة السلطة بأجهزتها الادارية والسياسية والأمنية والشخصية الفردية بالإنتاج الإبداعي الأدبي.

تاخذ هذه المداخلة منطلقين: منطلق نظري وهو عبارة عن تفكيرات حول «هامشية» الثقافي والإبداعي في الجزائر، وتساؤلات وتأويلات عن شكل الصراع سلطة أديب، ومحاولة تفسير

لصمت الأدباء والكتاب عن وضع يذهب أكثر فأكثر نحو الرداءة والسقوط الحر.

المنطلق الثاني: منطلق تطبيقي وهو عبارة عن متابعة لحالات مجموعة من الأدباء والكتاب باللغتين العربية والفرنسية، وهم من أجيال مختلفة ومن تصورات جمالية مختلفة أيضا، حالات عرفت وعاشت القمع والنفي والسجن والتهميش الذي مورس ضدهم أو ضد أدبهم.

ثم حديث عن تجربتي مع الرقيب ومع الموت مرتين. أعتقد وبكل بساطة أن هذه الورقة هي بداية تأريخ ظاهرة القمع والمنع والرقابة في الجزائر فيما يتعلق بالحقل الإبداعي أساسا.

أ- لعل أكبر قمع يمارس ضد الثقافة والإبداع في الجزائر هو فلسفة الصمت الممارسة ضد هذا القطاع، فلسفة التحقير و«التهميش».

لقد كان الفكر «التقنوي» الملتبس باطروحات «الضرورة» التقنية و «الحاجة» التكنولوجية و«اسبقية» العلم الدقيق، هذا هو الفكر الايديولوجي المتحصن يتخوف من كل ماهو «ثقافي إبداعي»، والمدعم بحزب الإدارة والتكنقراط «والمافيا» المالية والسياسية، ظل هذا الفكر . . . التقنوي» يشن حربا ضد الثقافة والإبداع، لأنها الطريق الوحيد الذي عبره يتعرى «دعم» هذه الايديولوجية «التقنوية» المناهضة للتصور الحضاري.

ب- أتصور أن أكبر الأنظمة ديكتاتورية لا يعيش مثقفوها وثقافتها حصارا كهذا الذي تعيشه الجزائر منذ عشرية كاملة.

فالمثقف الجزائري، باستثناء ممارسة «سرقة» الصورة الإعلامية من السماء عن طريق البارابولات المنصوبة بطرق فوضوية وحيوية في الوقت نفسه والتي تعكس ضعف امكانية مراقبة الدولة / السلطة لذلك، باستثناء هذه الحالة الوضعية التي منها يطل البعض على العالم ومن خلال القنوات الفرنسية» خاصة، باستثناء ذلك يعيش المثقف والمبدع حالة من القحط، المطلق، حيث تغيب كلية المنشورات المغاربية والعربية والعالمية.

في ظل وضع كهذا لا يمكن التفكير سوى في تشكيل لجنة مطالبة بحقوق القراءة في الجزائر، حقوق لذة القراءة. في ظل وضع كهذا كيف يمكن اقامة تربية ديمقراطية، او كيف يمكن بناء مجتمع مديني او مدني حيث سلطة التجهيل والحصار على شعب كامل.

أن وضعا محاصرا لا يمكنه أن يولد سوى الأمراض السياسية والثقافية التي تحارب إقامة الدولة المعاصرة والإنسان والمؤسسة المدنيين.

ان الحجةاو التسويغ الاقتصادي أو التجاري أو ما تعودنا سماعه تحت اسم «الازمة الاقتصادية» والمرفوعة من قبل السلطة في تفسير الوضع، هي حجة فارغة وواهية، ان دولا تعيش حالة الانفتاح على الكتاب الثقافي والإبداعي ليست أفضل حالا من الجزائر.

اذن كيف نفسر او نقرأ هذه الحالة؟

إن تحليلا لبنية السلطة في الجزائر منذ الاستقلال وحتى الآن، تؤكد أن العقلية الرعوية العسكرية التي تنتمي إلى حضارة «الشفوي» هي المهيمنة على مراكز القرار، ليس القرار الثقافي أو الإعلامي وحده بل القرار البنكي والتجاري والإداري والسياسي ومن هذه المواقع تشن حربها ضد «المكتوب» ضد «المحروف».

في الجزائر هناك حزب كبير وهو أكبر حزب يمارس الحرب ضد «الإبداع» بالتنسيق مع القوة السياسية الغالبة، أنه «حزب الادارة» الذي تربى في كنف «الحزب الواحد» وتغذى بايوديولوجية الفكر العروشي. إن حرب حزب الادارة على الثقافة لم تنتج في نهاية المطاف سوى:

- الرداءة
- الأمراض السياسية (الجهوية)
- التطرف الديني والأصولية الإسلامية الفاشية
- الثقافة والمثقف الوظيفيين الجهازيين.
- الصراع العقيم بين مثقفين بالعربية وآخرين بالفرنسية.

حـ- ما شكل ومحتوى القمع والحصار الموجه من قبل سلطة رعوية فلاحية عسكرية ضد الثقافة والإبداع المرتبطين أصلا بالممارسة المدينية؟

تلك مفارقة مثيرة.

1- اغلب الممارسات القمعية والرقابية والمنعية غير موثقة، اي أنها لا تقوم على نص مكتوب. من هنا يصعب على الباحث تتبع ظاهرة الرقابة في الثلاثين سنة الماضية.

2 - يلعب «الفرد» المسؤول دورا مركزيا في القرار، حسب قناعته وبالتالي حسب فلسفة حزب الإدارة.

3 - نظرا للتخريب الملحق بالعلاقة مبدع / قارئ، والذي يجعل هذه العلاقة مغيبة ومبهمة، «فالمنع» أو «الاحتجاب» أو «المصادرة» لا تخلق على مستوى الإبداع قلقا كبيرا داخل الرأي العام.

4- المثقفون أنفسهم وفي غياب تراكمات في العلاقة الاجتماعو- إبداعية، يتحملون المسؤولية في غياب سلطة الإبداعي والثقافي كحاجة ووجود، وهو الأمر نفسه الذي يترتب عنه عدم تحرك المثقفين في حالات المنع والحصار والتوقيف.

5- في غياب هذا التراكم الحضاري في المحاورة والوجود والحياة اليومية بين جموع المبدعين،

يظل المثقف الجزائري مثقفا أسريا ضعيف الاجتماعية.

6- النظرة السلبية المشوبة بالحس السياسي الرافض للواحدية تجاه الهيئات المرتبطة بالحياة الابداعية والكتابة كاتحاد الكتاب، باعتباره هيئة ارتبط تاريخها بالحزب الحاكم، هذه النظرة التي كانت تعتبر اتحاد الكتاب سكرتارية للأمانة الدائمة لحزب جبهة التحرير.

هذه النظرة هي التي جعلت كثيرا من الكتاب لا يقبلون عليه باعتباره ملحقة حزبية بالمنظمات الجماهيرية للحزب الحاكم سابقا.

7- وحتى الآن وعلى الرغم من محاولات التغيير التي حدثت بعد اكتوبر 1988 فهذه الهيئة لم تتمكن من تجاوز العقبة السيكو- ايديولوجية الموجودة بين الكاتب والهيئة، خاصة بعد عودة القيادة التي ظلت تسير خلال حكم الجزب الواحد، من هنا يجيء عطب هذه الهيئة.

8 - مؤسسة النشر المهيمنة حتى (1990) ظلت تشتغل برؤية البحث عن تشجيع «الكتابة الوظيفية» المبسطة التي تصب في ايديولوجية الحزب الواحد.

وإلا ماذا يعني أن يصدر قرار سنة 1988 بمنع نشر الشعر، بحجة ان هذه «السلعة» لاتباع!!

لقد تشكلت نظرة احتقار وتصغير لكل منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب (ENAL)، ومن قبلها المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع (SNED) كونها كتب «مدجنة» تصب في الممارسات الفكرية لعقم الواحدية، لذلك وجدنا كتابا جزائريين ذوي موهبة عالمية لم ينتبه اليهم احد حين نشروا إبداعاتهم في المؤسسة الوطنية للكتاب أو الشركة الوطنية للنشر والتوزيع أذكر على سبيل المثال، رشيد ميموني، المرحوم الطاهر جاووت.

د- حالات: أطياف الأنبياء.

عرف تاريخ الجزائر الادبي والابداعي علامات اساسية في صراع المبدعين بالسلطات سواء أكانت كولونيالية ام وطنياتية.

في كل الحالات يظل الاديب/ المبدع في مخيال السلطة ذلك الشيطان المارق سليط اللسان.

وضمن هذه الصورة عرف تاريخ المعرفة الإبداعية حالات منع ومحاصرة مفصلية، عانى فيها المبدعون والإبداع من ضيم السلطة.

لقد عاش المرحوم الروائي مولود معمري حياة الحصار، وظلت المؤسسة تحاربه وتظطهده ب «التهميش و«النفي» و «الابعاد» و «المنع»، ولأنه مثقف عضوي / على حد تعبيرات غرامشي، فقد ظل متمترسا بأفكاره ومبادئه ضدا للفكر الواحدي العقيم الذي لايرى في الآخرين سوى وجهه وقامته.

وقد كان الربيع الأمازيغي الذي قام أساسا على أطروحات مولود معمري وأفكاره منعطفا تاريخيا غير جملة من المفهومات البالية التي ظلت قاعدة الإيمانية السياسية الكدرة في ظل هيمنة الحزب الواحد.

لقد عاشت مجلة «أوال» التي كان يشرف عليها مولود معمري ممنوعة حتى وفاة الكاتب عام 1989، كما ظل كتابه عن الشاعر «اومحند» ممنوعا ومحاصرا لفترة طويلة، لا لشيء إلا لأنه كان يقرأ التاريخ الجزائري قراءة أخرى مغايرة لقراءة السلطة.

واذا كان مولود معمري قد فضل الذهاب والإقامة شبه الدائمة خارج البلد، حيث يتم إقامة خطاب عن الجزائر وللجزائر على أساس جمل صحيحة ورؤية غير مضببة، إذا كانت تلك حال مولود معمري فإن كاتب ياسين سيعرف القمع في لونين: لون كولونيالي، ولون وطني.

لقد تمت محاربة كاتب ياسين من قبل الأجهزة الاستعمارية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، لقد مورس ضد نص «نجمة» قمع من نوع خاص، اذ طلب الناشرمن الروائي حذف بعض فصول الرواية، وإعادة ترتيب بعض فصولها الأخرى، وهو الأمر الذي يعكس معاناة المبدع أمام إرهاب آلة النشر.

وفي مرحلة الاستقلال الوطني عاش كاتب ياسين فصول صراع مرير مع السلطة، لكن موقفه الجوهري هو أنه كان يرفض الخروج من الجزائر، فقد فضل حياة الصراع في الجزائر بديلا عن حياة المنفى ومعارضة الصالونات، والمقاهي بباريس.

لقد اندمج كاتب ياسين في الحركة المسرحية «مسرح البحر» ثم «النشاط الثقافي للعمال»، وليبشر كالنبي من خلال عشرات المسرحيات التي قدمها، بأفكار الحرية والعدالة ومناهضة الظلم.

وحين شعرت أجهزة السلطة بفاعلية وجود كاتب ياسين، وادركت أيضا عناده الشعري، وأن حصارها له لم يؤت ثماره، كما أدركت في الوقت نفسه انها لا تستطيع ممارسة المنع المباشر ضده وضد أعماله، لانها كانت تدرك عواقب ذلك، فممارسة من هذا القبيل ضد كاتب وروائي عالمي بحجم كاتب ياسين، سيضع العالم الديمقراطي ضدها، لما لهذا الروائي من وزن في الأوساط الادبية والفكرية والثقافية العالمية.

أمام ذلك فكرت السلطة أن تمارس النفي الداخلي، وبموجب هذا التخطيط انتقل كاتب ياسين من العاصمة إلى قرية صغيرة تسمى «تنيرة» بضواحي سيدي بلعباس بالغرب الجزائري في ماي 1978 وقد صرح لنا في حديث أجريناه معه عام 1978 بالقرية ذاتها:

إنهم - يعني رجال السلطة - يعتقدون، وهم يرمون بي في هذه القرية الصغيرة، في هذا الهامش مع هؤلاء الفلاحين الفقراء، يعتقدون أنهم بتصرفاتم هذا قد انتصروا لأنني بالمنفى، لكن اقول لهم إنني بين شعبي، وهم المنفيون في شوارع العاصمة الكبرى.

وهو في هذه القرية مع فرقته المسرحية، لم ينزع سلاحه، ولم يسقط في الشعوبية أو «ضيق» رؤية البورجوازية الصغيرة الثورية، بل ظل يبدع في المسرح ويكتب قصصا للأطفال، ويؤسس خطابا ضدا على الرداءة والستالينية والفقهية التي سادت في «المسرح والأدب» في الستينات والسبعينات.

لقد كانت مسرحية «محمد خذ حقيبتك» نموذجا للمسرح الذي حاربته السلطة في الفترات التي كان الحزب الواحد يحاول أن يخلق توازنا وذلك بتقوية التيار الظلامي الإسلامي لمحاربة ومضايقة العمل الطليعي في الإبداع .

ظل كاتب ياسين محاربا دون ان تكون للسلطة الجرأة ومضايقة العمل الطليعي في الإبداع .

ظل كاتب ياسين محاربا دون ان يكون للسلطة الجرأة على أن تكشف بوضوح عن حربها ضد هذا المبدع ، لقد كان كاتب ياسين أكبر من السلطة ، وكان من الناحية الشرعية أكثر وطنية منها .

لم تكتف السلطة بمحاربة كاتب ياسين حيا بل حاربته حتى في وفاته . لقد احضرت السلطة في الثمانينات جنودها من «اللاهوت» من المتعاونين المصريين وغير المصريين من أمثال «محمد الغزالي» و «يوسف القرضاوي» و «رشيد الغنوشي» . . . . ومهدي المنجرة ومحمد سعيد رمضان البوطي . . . . وغيرهم لقد شن الغزالي الذي كان اليد الطولى في الجزائر ، اليد التي تمسك زمام سلطة «الدين» شن حربا ضد كاتب ياسين وكفره وطالب ألا يدفن جثمانه في الجزائر .

لقد كان الغزالي أداة السلطة لضرب وتصفية ما تبقى من «العقلانية» في الجزائر ، وهو الذي قدم شهادته المعروفة في اغتيال المفكر المرحوم فرج فوده .

لم يرتح كاتب ياسين من السلطة لا في حياته ولا في مماته ، لا في مرحلة الاستعمار ولا في الاستقلال .

على الرغم من تجربة كاتب ياسين المسرحية العميقة ، بأعماله المتعددة «فلسطين المغدورة» «حرب الالف عام» «محمد خذ حقيبتك» «غبرة الفهامة» . . . . الخ إلا أن التلفزة الوطنية لم تسجل - حتى لارشيفها - مسرحية من مسرحياته .

ان وضعية الشاعر والباحث بشير حاج علي صاحب «العسف» (L'arbitaire» و«Soleil» «الشمس » تجاه السلطة تمثل فصلا آخر من فصول حرب الأجهزة ضد الشعر والشعراء ، فمنذ 1965 وسجن الشاعر كما وضع تحت الإقامة الجبرية بمنطقة عين الصفراء وسعيدة ، وعاش حياة المنفى داخل بلاده كما عاشها كاتب ياسين ومعمري ، ولم ترفع عنه الرقابة إلا في سنة 1971 .

وأمام الحصار والاضطهاد الذي مارسه النظام دفاعا عن أحادية ولاهوتية الفكر ، ومحاولة منه لتحويل المبدعين إلى موظفين في جهازه ، اضطر بعضهم إلى الهجرة كما هي حال : المسرحي الكبير محمد بودية الذي اغتالته المخابرات الاسرائيلية بعد ان انضم الى الثورة الفلسطينية تاركا المسرح الوطني الجزائري .

وإذا كانت هذه هي حال معمري وياسين وبشير حاج علي ومحمد بودية ، فإن الجيل الذي جاء من بعدهم ممثلا في الروائي رشيد بوجدرة ، ليس افضل حالا منهم ، لقد شنت السلطة حربها ضد رشيد بوجدرة منذ صدور أول نص روائي له وهو «التطليق» 1969 ، وقد ظلت الرواية ممنوعة في الجزائر عشرية كاملة ، لقد حاربت الوزارة الوصية على الثقافة هذه الرواية من المكتبات والأكشاك ،

والنسخ القليلة التي دخلت بطرق غير «شرعية»!! إلى البلاد كانت تقرأ بشراهة، واذكر أن نسخة من الرواية كانت تدور في الأحياء الجامعية بوهران بطريقة منظمة وواسعة.

ففي الوقت الذي كانت كثير من الجامعات تقررالرواية ضمن برامجها حاربت السلطة الجزائرية الكاتب واتهمته بالإلحاد والمروق.

لقد وصل الوضع المشوه في الجزائر والذي هو نتاج زرع الأفكار الواحدية العقيمة، أن طالب البعض بإحراق كتب رشيد بوجدرة لأنها على حد تعبير فقهاء الظلام «تسيء للأخلاق» كما حكم بعض زعماء التيارات الدينية المتطرفة (علي بلحاج) الزعيم رقم II في «الفيس» على رشيد بوجدرة بالإعدام، وأعتقد أن هذه الممارسات ما هي في الأخير سوى ذلك المخزون اللامرئي الذي امتلأ به بطن «السلطة» في زمن «الحزب الواحد».

بعد أن نشر الحبيب السائح روايته «زمن النمرود» 85 ضمن منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب «ENAL»، وزع الكتاب على المستوى الوطني حسب توزيع هذه المؤسسة التي هي مؤسسة الدولة، ولأن الرواية تتناول بشكل عام الصراع العشائري حول السلطة الاقليمية في منطقة سعيدة، وبعد أن لمس رؤساء العشائر صورة لهم في الرواية، صورة تعكس الأساليب المنحطة المستعملة من قبل الفكر القبلي والعروشي لامتلاك السلطة بالتنسيق مع المركز «العاصمة» بعد أن سلموا تلك الصورة «هاجوا» و«صعدوا»!! إلى العاصمة وباتوا عند أعتاب وزارة الثقافة وأعتاب مقر الحزب وقابلوا المسؤولين ذوي القرار، وفي اليوم التالي عادوا إلى «سعيدة» لتنزل «برقية» تطلب من المكلفين بالمكتبات في الغرب الجزائري سحب الرواية من واجهات المكتبات، وحقق أرباب العشائر مطلبهم، وبات الاديب مهددا في حياته، وهروبا من الملاحقات انتقل متخفيا الى منطقة «الأبيض سيد الشيخ» ليأويه القاص جيدل بن الدني، ثم انتقل الى بيتي بوهران ليقضي أياما هروبا من العشائر.

حين استدعي الشاعر عبد العالي رزاقي للمخفر، استنطقه الأمن العسكري، قال له احدهم:

- اتشتغل الشعر؟!
- ....
- لماذا لا تغير مهنتك فترتاح وترحنا معك؟؟

هذه ليست نكتة إنها صورة لجهاز أمن يريد محاكمة «ديوان شعر: «هموم مواطن يدعى عبد العال» الذي منع فور الانتهاء من طباعته وسحبه، وظل الديوان ممنوعا ولم ينشر إلا في مرحلة ما بعد الشاذلية.

كما ان قصيدة الشاعر ازراج عمر التي يقول فيها:

«أيها الحزب - تجدد أو تعدد أوتبدد» كانت ناقوسا في أذن الحزب الحاكم، وقد عانى الشاعر كثيرا من مركزية الحزب بعد هذه القصيدة، حتى غادر البلاد ليستقر في لندن.

في تجربتي الخاصة: إني ما ازال هنا

في تجربتي الابداعية الروائية والقصصية عشت تجربتي مع جهاز المنع والرقابة والقمع، الأولى داخل الجزائر والثانية في المشرق العربي.

وافقت لجنة القراءة التابعة للمؤسسة الوطنية للكاتب في الجزائر على نشر مجموعتي القصصية المركبة روائيا بعنوان «التراس» هذه اللجنة «الغامضة»!! وافقت اللجنة على نشر الكتاب ثم انتهى العمل به تقنيا في التصفيف والطبع، إلا أنه أوقف فجأة، بقدر رقيب نزل أدراج المطبعة، بحجة ان صاحب الكتاب هو الذي كتب «صهيل الجسد» وأن كتاباته غير أخلاقية وتمس المقدس، ومنع «التراس» واضطرت المؤسسة الوطنية تحت تأثير الأمن الى تغيير لجنة القراءة التي أوكلت لها مهمة قراءة المخطوط الذي وافقت عليه.

وفور توقيف لجنة القراءة الأولى وتعيين لجنة قراءة أخرى بعثت لي رسالة تعتبر فيه المخطوطة «التراس» كفر وخرق للمقدسات، وتلتمس في خطابها الفاشي المطالبة برأس الكاتب، والرسالة أو التقرير خال من كل حس جمالي بل هو سب وشتم ووعيد بالجحيم والنار.

واوقف الكتاب حتى الساعة!!

اما الحالة الثانية فهي تجربتي مع رواية «صهيل الجسد» التي صدرت بدمشق عام 1985 عن دار الوثبة، التي كان مديرها الباحث والناقد محمد حسين شرف (صاحب الكتاب النقدي عن امل دنقل).

لقد خضع المخطوط قبل ان ينزل الى المطبعة الى ما يخضع له الكتاب في سورية، وبعد ان نشر الكتاب ووزع في السوق. تدخل ارباب الشعائر الدينية في سورية واتصلوا باعلى السلطات السياسية، حيث تم سحب الرواية من الأسواق فورا، ثم سجن الناشر مدة تزيد عن ستة شهور، ودخل اتحاد الكتاب العرب باعتباره المرخص لنشر المخطوطات الادبية، في إشكالات مع الهيئات السياسية في البلد... وخطبت مساجد دمشق ضد الرواية والروائي... اما انا فقد كنت وقتها في الجزائر.

وحتى الآن لاتزال الدار مشمعة، وقد اضطر الناشر بعد خروجه من السجن الى الخروج من الوطن.

لقد كان الرقيب الديني سيفا على الرواية وكان الرقيب السياسي والامني منفذا لرغبات الاصولي واداته التطبيقية.

وخوفا من الرقيب اضطر ناشر آخر بعد ان سحبت رواية «صهيل الجسد»، وهو مدير دار الجليل بدمشق الاستاذ عبد الرحمان غنيم، اضطر ان يحذف اسمي من الترجمة التي وضعتها لرواية «هابيل» لمحمد ديب وان يسقط اسمي كاملا من الترجمة ومن الدراسة التي قدمت بها الترجمة،

وحين فاتحته في الامر واستنكرت الفعل، صرح لي بانه كان امام خيارين وضعه الامن امامهما اما ألا تنشر الترجمة مادامت لصاحب رواية «صهيل الجسد» او تنشر بدون ظهور اسمه، واختار الناشر ان يضحي باسمي، ووعدني انه سيعيد الاسم الى الطبعة الثانية الا ان شيئا لم يحدث. (1).

في حديث مع زعيم حركة «حماس» نشر بالجمهورية عقد هذا الاخير مقارنة بين هذه الرواية «صهيل الجسد» و «آيات شيطانية» لسليمان رشدي، ونلمس في حديثه دعوة الى ان يعامل النص والكاتب بما عومل به «آيات شيطانية».

إنها حرب الفقهاء ضد الشعراء والروائيين، إنها حرب ضد الجمال والخيال والحرية.

انا والموت

7 ماي 1992 هذا اليوم يوم أربعاء . . . ككل صباح علي أنزل من شقتي على الساعة السابعة والنصف لاوصل طفلتي لينا الى المدرسة الموجودة في مركز المدينة . . . . .

امسح العمارات الوسخة بعيني، الجدران لا تزال عليها شعارات «الجبهة الاسلامية» Fis، تدعو الى «الانتفاضة»: 6 ماي الانتفاضة.

وشعارات اخرى «يوم القيامة عن اصواتكم تسالون» «انتخبوا الله».

7 ماي . . . انزل من العمارة الساعة تشير وبشكل دقيق الى الثامنة الى عشرين دقيقة، علي ان اشتري للينا «سندويتشها» «قطعة من الخبز بالشكولا» «Pain au chocolat» . . . . اصبح جاري الخباز بالخير، دون ان اكلمه يختار لي «قطعة الخبز بالشكولا» إنه يحب لينا التي تدرس في السنة الثانية ابتدائي، لا يتركها تنتظر في الطابور الطويل الذي لا ينتهي من امام مخبزته . . . آخذ قطعة «الخبز بالشوكولا» اصبح كعادتي حارس موقف السيارات، يرد علي كعادته بصوت ريفي صادق.

ARCHIVE

افتح باب السيارة . . . . يدور حرك سيارتي من 4X4 ديهاتسو روكي DAIHATSU .Roky. يسخن المحرك قليلا . . . . انطلق . . . اقترب من باب العمارة . . تنزل لينا من الطابق الثاني عمارة E حي grande terre، تصعد الى جواري محفظتها معلقة في ظهرها . . اسلمها قطعة الخبز بالشوكولا.

يبدو اننا تاخرنا قليلا.

تسير السيارة بنا قرابة 500 متر، وفجأة تطير في السماء مدفوعة بانفجار قوي، تمتلئ الدنيا دخانا، ابحث عن لينا.

---

(1) صدرت الترجمة عام 1985 عن دار الجليل ـ دمشق، دون اسم المترجم، وهي السنة التي ظهرت فيها رواية «صهيل الجسد».

نار ودخان وتنفجر السيارة ونحن بداخلها .

تنزل السيارة من سمائها . . . افتح الباب بغريزة البحث عن منفذ ، وادفع لينا خارج الدخان الذي غطانا .

في البداية خاف الناس . . . تركوني لوحدي احتضن لينا وهي ترتجف وقد ضاعت منها «قطعة الخبزبالشوكولا»

توقف جاري الطبيب الذي يسكن في الطابق الاول ، الذي مثلي يوصل ابنه «حفيظ» كل صباح الى المدرسة الموجودة وسط المدينة ايضا ، اوقف سيارته «الهوندا» الخضراء خطف من بين احضاني طفلتي «لينا» وذهب بها . . . كان الحكيم علي صوابي يقنعها كي تذهب معه لكن عيونها كانت معي . . . كانت تبكي بحرقة .

تجمع الناس قليلا فقليلا فكثيرا قال احدهم «الحمد لله الخزان من المازوت انفجر ولم يحترق . . . النار لم تمسك به»

بعد حوالي ساعة تصل سيارة الامن مع خبير في القنابل ، يلمون بعض شظايا القنبلة .

يقول الخبير :

انها قنبلة موقوتة كانت مثبتة اسفل الخزان ، لقد اعتقدوا ان السيارة تسير بالبنزين .

- الحمد لله على السلامة .

في اليوم الموالي كتبت الصحف عن محاولة الاغتيال وعن اول سيارة مفخخة في الجزائر .

وكتبت «النفير» لسان حال الجبهة الاسلامية للانقاذ عن عملية تفخيخ السيارة وتفجيرها وتبنوا العملية . واعتبروا ذلك جهادا ضد كافر .

بعد هذه الحادثة قررت ان اغادر هذا البيت وهذا الحي ، اقترح علي مجموعة من الاصدقاء ان ابحث لي عن مسكن قريب من السفارة الفرنسية لانها المنطقة الوحيدة المحروسة بشكل جيد .

استحسنت الفكرة . . . أخذت شقة في شارع محمد خميتي رقم 37 مكرر ، وهو بين القنصلية الفرنسية والاسبانية والايطالية .

ظلت لينا بعد الحادث تحت وطأة الصدمة قرابة الشهر : كانت تقوم ليلا فتمسك بي وهي ترتجف قائلة :

- بابا النار . . . النار

اليوم : يوم سبت التاريخ 30 اكتوبر 1993

عدت قبل يومين من تونس كنت قد شاركت بمهرجان ايام قرطاج المسرحية في ندوة «المسرح والضحك» .

دق التليفون كان صديقي بختي بن عودة على الخط قال لي : نريد ان نجيء عندك الليلة .

قلت له : تفضلوا .

ثلاثتهم كانوا : ادريس علوش (شاعر مغربي وصحفي متعاون مع جريدة انوال) عياش يحياوي (شاعر وصحفي) وبختي بن عودة (كاتب . . .) .

تعشينا خمستنا ربيعة وانا وضيوفنا الثلاثة ، شربنا نبيذا ، لم أكلف ربيعة احضار العشاء فقد جئت به من المطعم الذي اسفل العمارة ، اتعبت نفسها في تحضير «السلاطة» فقط .

الساعة تقارب منتصف الليل ، تحدثنا عن الشعر والرواية وجريدة «انوال» والوضع في الجزائر وانتخابات المغرب ، اخذ لنا الصديق ادريس علوش صورا ، كان لطيفا وقد شرب كثيرا ، كان يعد ملفا لانوال حول «الثقافة والراهن السياسي في الجزائر» .

انصرف ثلاثتهم ، شيعتهم من البلكون . . . حتى تجاوزوا القنصلية الفرنسية ، عدت الى الصالون ، تحدثت معي ربيعة عن محاضرتها التي ستعطيها غدا الاحد في الجامعة .

شقتنا في الطابق الخامس ، وحدها ، هو الطابق الاخير ، العمارة التي تجاور عمارتنا بها اربعة طوابق فقط ، نوافذ غرفة الاطفال والدوش والمطبخ تطل على سطح العمارة المجاورة على علو لا يتجاوز قامة الانسان العادي .

ونحن في الصالون ، ارتفع ضجيج وصوت وصراخ ، لم أميزه في البداية ، فتحت ربيعة نافذة المطبخ : فاذا برجل امن بزي مدني يشهر مسدسه في شاب لا يتجاوز عمره 18 سنة ، وهو يهم بالصعود الى غرفة الاطفال ، ويصرخ فيه ، ألق سلاحك - يداك فوق رأسك .

أغلقت ربيعة النافذة - انبطحنا أرضا واسرعنا إلى غرفة الاطفال : لينا والياس وهزار كالملائكة ينامون .

لم ننم ليلتها .

وفي اليوم التالي غادرنا الشقة ، فلم تنفع حماية القنصلية الفرنسية ولا الاسبانية ولا الايطالية ، الارهابي الذي جاءنا شاب يبيع السجائر في الطريق اسفل العمارة .

ومن يومها اغلقنا الباب وبدأنا رحلة اخرى مع التشرد ، بعض الليالي نقضيها عند القاص : عمار يزلي وبعضها الاخر عند اخي وليال اخرى في الفنادق . . . .

هكذا ايامنا كالقرن .

اننا نحب الكتابة ولكننا نحب البلاد أكثر .

ولكن

هل هو قدر الاديب المبدع ان تظل رقبته تحت حد السكين؟

اعتقد ان اختيار الكتابة هو اختيار قدري هواختيار الوقوف على الهاوية الجميلة . واكثر خطورة من ذلك اختيار الكتابة في العالم الثالث الاسلامي ، حيث المقدس يقف في وجه الخيال والتكسير .

هذا زمن بدون انبياء . . . . فالانبياء فيه هم المبدعون .

عن شعر عبد الكريم الطبال *

■ المهدي أخريف

اهجري يا رياح معبد حلمي ودعيني في نشوتي وصلاتي
اتركيني في خشعة الحب هيمانا نشيا بتمتمات لهاثي
لا تذيبي في معبدي صرخة اليأس فتذوي صبابتي وحياتي

هذه الابيات المشبعة بالنشيد الرومانسي للشابي وبمفرداته هي من قصيدة قصيرة لعبد الكريم الطبال منشورة تحت عنوان «رياح» في العدد 28 سنة 1954 من مجلة المعتمد التطوانية التي مثلت وقتئذ نافذة نادرة للتعرف على الكتابات الأدبية المجددة إن في المشرق العربي أو في اسبانيا بفضل المنزع الادبي التحرري للمشرفين على المجلة التي كان الاديب محمد الصباغ مسؤولا عن قسمها العربي مما ساعد على ظهور احساسية شعرية مغايرة للتقليدية السائدة (1)

لكن هل يتذكر عبد الكريم الطبال تلك الأبيات؟ هل يتذكر بداياته الرقيقة التي كرسته شاعرا مفتتنا بالمهجريين وبالشابي مع ما حَفَلَتْ به لغته الشعرية -على طريقتهم- من تجريد وافراط في النعوت والتشبيهات، مما ظل ماثلا في شعره حتى الستينات. أي حتى قصائد ديوان الاشياء المنكسرة السابعة كتابة حسبما يبدو على ديوانه الأول «الطريق الى الانسان»؟!

قد يكون الشاعر مشغولا عن بداياته النائية تلك بجديده المتواصل وبما يجعل وزن كلماته أكثر أثيرية وخفة. بيد أننا نحن أصدقاء شعره أقارب وأباعد. ليس لنا إلا أن نستحضر بين الفينة

---

(1) أشار الشاعر عبد الكريم الطبال أثناء الندوة الدرامية حول شعره الى التشجيع المعنوي البالغ الذي لقيه من الشاعرة الاسبانية ترنيا ميركادير مديرة المجلة

(*) القي هذا العرض في الندوة الدرامية المكرسة لتجربة الشاعر عبد الكريم الطبال التي نظمها المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب خلال شهر نوفمبر 1993

والأخرى الأصداء المتعددة لعزفه الشعري الذي جاوز الاربعين عاما . . وأن نعاود الترنم بهذا الدفق الغزير من الأشعار التي لا يشبه آخرها أولها لان عبد الكريم الطبال ليس من طينة أولائك النظامين الذين يستمرئون وتيرة الاجترار والتكرار دون أن يستطيعوا الخروج من قصيدتهم التقليدية الأولى . .

عبد الكريم الطبال شاعر اختار الشعر منذ نعومة أشعاره، اختاره ماوى وسلوى على طريقة المتصوفة النساك يحياه ويتنفسه كتابة وعشقا ونثرا ونشرا وهو الى ذلك ظل قادرا على الاتيان بالمفاجآت وتفتيق منابع متنوعة لقصيدته من المنبع الوحيد ذاته، عارفا كيف يستثمر بعض الموجات الشعرية الجديدة والتقنيات لمصلحة نسيجه الخاص، النصوص الغابرة والظاهرة، الإيقاعات الموروثة الغنائية المهذبة الصوت والصدى، اليومي، لغة الباطن المصقولة دون عناء. لم ينفرد وحده بالطبع. بمزايا هذه التجربة الارهافية للشعر المغربي فقد شاطره بعض مجايليه، من انقطع منهم ومن لايزال . . المسعى ذاته، فضلا عن قلة من شعراء الاجيال اللاحقة، بيد أن الانجازات والمسارات متفاوتة وتتطلب ضروبا من التأمل والاستكناه لم يختبرها أحد بعد.

إن ما ميز الشاعر الطبال منذ البداية هو انتماؤه العميق وبلا انقطاع إلى عزلته الشعرية التي عرف كيف يحافظ من داخلها على انتماءاته الأخرى والتزاماته الحياتية والمهنية واليومية، عزلته تلك وفرت له -أو وفر هو لها- المسافة القريبة لترتيب الأشياء والأحداث من منظور الحلم والصمت والاشتهاء. . لقد تفرغ الطبال لشؤون الشعر يغزل منه القصيدة تلو القصيدة وهو العارف انه مجرد «عابر سبيل» جاء لينثر عباراته ويمضي. . . أما ما تبقى من بحث عن الواقع والالقاب فقد تنازل عنه طوعا وطبعا، لتلك العينة من «الشعراء المكافحين» الذين لا هم لهم سوى السعي بكل السبل اللاشعرية الى ما يضفي عن ذواتهم الهالة الوهمية المنشودة. . .

ولقد توصل الشاعر شيئا فشيئا وعلى مر سنوات طويلة الى صوغ تجربته بكثافة لا تفتقر الى الشفافية والسيولة وروح الشعر أحيانا من خلال ومضات قصار متعددة الأشكال والبنى ومضات ليست قط صيغا مختزلة للقصائد الطويلة بل هي نسيج شعري متفرد مطواع منغلق منفتح اهتدت اليه تجربة الشاعر بعد طول اختبار وإصغاء للمكان، المكان الذي لابد إن أردنا الاستمتاع بالنبع، بالذهاب الى شعر الطبال والاحاطة بغرناطة التي «بدأ السفر اليها منذ الصرخة الاولى ومايزال. . . » حسب تعبيره الوارد في تقديم «عابر سبيل».

شفشاون الفلذة الحيية المهربة من عقوق التاريخ. مدينة الايقاعات منجم الحِسِّ ومستجم الاحساس، البساطة وكثافة الرؤى، روائح الأصل والفصول هذه المدينة التي نصغي مفتتنين من حين لآخر الى نفحاتها الاندلسية في بعض من «البستان»، من «عابر سبيل» في القصائد المستوحاة من فتوحات ابن عربي وقوت القلوب وغيرها مما لم يضمه بعد ديوانه.

شفشاون هذه عندما يتلبسها الشعر تتنكر أو تتبَرَّجُ في حالات شتَّى، تغدو جوهرة من ماء، عبيرا، رفة جناح، ذكرى مرسومة على هياة حلم. إنها القصيدة الاولى المتنسِّمة في جميع القصائد

التي هي في حقيقتها تمرينات صباحية لترويض الغواية وتفخيخ الصمت وهي أيضا القصيدة الاخيرة منكتبة ذات مساء في الامحاء الاخير، الغابرة القادمة موقظة الصدى وحادية الرموز. . مرت شظايا صور فتّتتْ بمهارة. . مرة تبدو -للقارئ المتمهل- جوقة صور محتفلة بتصاديها فحسب. ومرة ترى المعنى يطل عليك مغلفا بغبشه استعارة معربدة. . لشفشاون القصيدة وصاياها، عظاتها المنكتمة اليائسة، أحيانا يلبسها الأفق. الرحيل الى أقاصي النجوم أو الابحار في تخوم حصوة أو عويل نملة. . والمناجيات من طراز:

أيها البحرُ
لا تَقُلْ موجةً
أوْهديراً
فالبياض
على فم لؤلؤة
سيقُولُ الذي لا تَقُولْ

«عابر سبيل»

شفشاون تشيد ماء يرقرق الحجر، تواشيح مطبوخة على نار مخيلة هاذية، لنتذكر قصيدة «برنامج سعدي يوسف» بذلك التوليف اللطيف للقطات من «اليومي» ثم تلك النهاية العابثة غير المتوقعة، تلك الخدعة التي راوغت بنجاح «أفق انتظارنا». . ولنتذكر أيضا القصيدة قبل الاخيرة:

أيها المستكنِ
الى شجر يابس
كان يخلب لُبُّ الوعول
التي قد تمُرُّ به
صدفة
فتخرُ على بابه
شهوة في الخصوبة
أو في رجوع الاحبة
من جثث في القفار
رائع
أن توسِّد راسك
له حضنه
ثم تبكي عليه
ويبكي عليك

تجربة عبد الكريم الطبال الشعرية في مرآة النقد المغربي السبعيني

■ عبد اللطيف البازي

يمكن للمهتم ان يلاحظ بان النقاد المغاربة لم يتوقفوا طويلا عند تجربة عبد الكريم الطبال الشعرية. وقد يكون ذلك مرده إلى أن الأزمة العامة التي يعيشها النقد المغربي عموما - والشعري على الخصوص - والمتمثلة في عدم قدرته وفي غياب التحفيزات لجعله يواكب بشكل منتظم الإنتاجات الأدبية التي ترى النور. غير أني أزعم أن هناك عاملا ثانيا وهو ان شعر عبد الكريم الطبال وشخصيته نفسها قد تمت أسطرتهما. والمرء يتهيب من الاقتراب مما هو اسطوري أو يتحير كيف يكون هذا الاقتراب. وساحاول في هذه المقالة ان اتبين كيف تعامل بعض النقد المغربي مع بعض الانتاج الشعري للمبدع الذي التقينا اليوم لمساءلته والانصات اليه. ولهذا الغرض سأستحضر نموذجين اثنين: النموذج الاول هو دراسة للأستاذ ادريس الناقوري عنوانها «هجرة الالم الى الساحات المضيئة» وهي مثبتة بكتاب «المصطلح المشترك» والنموذج الثاني هو اطروحة محمد بنيس الشهيرة «ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب».

لقد كانت فترة السبعينات المغربية موسومة بصراعات مكشوفة وبرهانات قوة معروفة اطرافها والنقد- كخطاب - تاثر بهذه الاجواء وحاول التعبير عنها على قدر المستطاع. وبالنظر الى هذا السياق التاريخي العام ليس من المستغرب ان يقرن ادريس الناقوري شعر عبد الكريم الطبال بموضوعة اساسية هي موضوعة الصراع معتبرا ان تجربة هذا المبدع «تنطلق من موقع الاعتراف الصريح بوجود صراع ضار ليس على مستوى الذات الفردية ولكن بالاخص على الصعيد الموضوعي

القي هذا العرض في الندوة الدراسية المكرسة لتجربة الشاعر عبد الكريم الطبال التي نظمها المكتب المركزي للاتحاد خلال شهر نوفمبر 1993 .

الاجتماعي»(1) . واستغل هذا الناقد الفرصة المتاحة له لإيراد حديث عام عن التناقضات الاجتماعية ومبرراتها وضرورتها وتمظهراتها. ومن الاصطلاحات التي استعملت وتكرر استعمالها يمكن ذكر الاصطلاحات التالية : الوعي، التمرد، المقاومة، الرفض، الادانة، الموقف، الجموع المقهورة، المأساة، الحصار، القمع، الخلاص. . . . وهي اصطلاحات تكشف بيسر عن مرجعيتها.

ولقد صنف ادريس الناقوري بعض شعر عبد الكريم الطبال ضمن المنحى الواقعي، واعتبر ان الموقف المعبر عنه في هذا الشعر المدروس هو «مناوئ للوضع العام» (2)، بل وينتمي الى "المقاومة الشعرية العامة"!! غير ان مثل هذا الانتماء لم يمنع الناقد من رصد ازدواجية ذات طبيعة مأساوية.

«(. . .) تعكس أزمة الشاعر النفسية والفكرية، أي باختصار أزمة انتمائه المادي» (3) وهي ازدواجية ترتبط - حسب ادريس الناقوري - بموضوعة سيعتمدها، لاحقا، محمد بنيس وهي موضوعة الانتظار التي تتردد لدى مجموعة من الشعراء المغاربة المتجايلين.

اما خلاصة هذه الدراسة فهي كالاتي : «ان تجربة الطبال في ديوانيه ("الطريق الى الانسان" و "الاشياء المنكسرة") لم تكن الا محاولة لفهم قضايا مجتمعه ومساهمة في ايجاد الحلول لها. في رحلته الاولى حاول ان يصل الى الانسان فلم يعثر عليه، اعاد الكرة فوجد في طريقه الاشياء المنكسرة فشرع يغني ويحلم بالحل والتغيير»(4). والملاحظ في هذه الخلاصة ان ادريس الناقوري لم يعمل على رصد تميز الخطاب الشعري لدى عبد الكريم الطبال، وذلك لانه، عند تحليله لهذا الخطاب، كان يبتعد عنه في الوقت الذي كان يعتقد فيه انه يقترب منه، ويمكن العثور بسهولة على امثلة للاستدلال على هذا الحكم. فصاحب ديوان "البستان" يقول في قصيدة عنوانها "السعادة" :

«في المقهى نجلس فاذا المقهى قبر
نشرب كاس القهوة فإذا القهوة دم
نتأمل في النادل فاذا النادل جلاد
ننظر في الملعقة، المحجوبة في الكاس
فاذا الملعقة جهاز للتسجيل
نضحك. نضحك» (5)

وبالرغم من الرؤية القيامية ونبرة السخرية والمرارة الواضحتين في المقطع المثبت معناه في القصيدة ككل، فان هذا الناقد اعتبر ان القصيدة المذكورة تشير الى «نوع السعادة التي تنعم بها الجموع المقهورة في مجتمع الصراع والاستغلال حيث استطاعت قوى البطش والانانية ان تسخر عناصر طبيعة لاغراضها الطبقية واستعمالها لغير ما وضعت له»(6). وفي قصيدة عنوانها «عبد الكريم» (7) يحاور عبد الكريم الطبال سَمِيَّهُ عبد الكريم الخطابي بتواضع وشفافية الا ان ادريس الناقوري يستنتج

ان هذه القصيدة: «خطوة ايجابية على طريق تجاوز المأساة والخلاص من المازق التراجيدي. ففيها تظهر شجاعة الشاعر الادبية وصدقه الفني، فضلا عن كونها نقدا ذاتيا لبعض الممارسات البورجوازية الصغيرة وادانة لموقف التخاذل والانتظار»(8). اما الاستنتاج الذي يفرض نفسه بعد هذه المساءلة لدراسة "هجرة الالم الى الساحات المضيئة" فهو ان كاتبها قد اتخذ من شعر عبد الكريم الطبال ذريعة ليدلي بآرائه في موضوع التغيير وأوجه الصراع في مغرب الستينات متناسيا خصوصية الخطاب المدروس الذي هو الخطاب الشعري.

وفيما يتعلق باطروحة «ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب» فقد درس الاستاذ محمد بنيس شعر او بعض قصائد عبد الكريم الطبال ضمن متن يضم انتاجات أحد عشر شاعرا ستينيا، وتوصل الى خلاصة مفادها ان هذا المتن تحكمه بنية معينة «وهذه البنية هي التي تكونت فرداتها من السقوط والانتظار»(9) وقد ردد محمد بنيس، تقريبا، نفس الحكم الذي تبناه ادريس الناقوري، حيث اعتبر بان البنية المستخلصة من المتن المدروس: «ليست خاصة بالمتن، وانما هي السمة الاساسية للبورجوازية الصغيرة بالمغرب، من خلال واقعها الموضوعي والاجتماعي والتاريخي، ومن ثم فان هذا المتن ليس الا انعكاسا غير مباشر لوضع اجتماعي وتاريخي عاشته هذه البورجوازية الصغيرة التي عبرت عن سقوطها وانتظارها ثلة من الشعراء الذين جعلت من عطائهم مجالا للبحث» (10). غير ان ما ميز الدراسة الثانية هو تمكن صاحبها من عدة نظرية واجرائية محترمة جعلت بامكانه سحب بنية السقوط والانتظار على مختلف مكونات المتن الشعري المدروس فتوصل الى ان التجريب الخجول هو المقابل للبنية المذكورة على مستوى الايقاع وكانت الغرابة بمثابة التعبير عن نفس البنية فيما يخص العلاقة مع الاخر (= الغرب) بما يميز هذه العلاقة من عجز واجترار. ويبقى ان صاحب «هبة الفراغ» قد عوم تجربة عبد الكريم الطبال - كما عوم تجارب باقي الشعراء المدروسين - ضمن المتن الشعري الستيني، فرصد ما اعتبره قوانينها العامة دون توقف عند التفاصيل والملامح التي تميزها.

لقد كان الهدف من ايراد مجمل الملاحظات التي مست دراستي كل من ادريس الناقوري ومحمد بنيس هو التدليل -اولا- على نسبية النقد السبعيني وخضوعه لمحددات تتجاوز خصوصياته ومقدرته على الاحتفاظ بتميزه، والعمل - ثانيا على الاشارة واقتراح بعض المداخل والمقتربات الممكنة من تجربة عبد الكريم الطبال الشعرية والتي لم نعثر على اي اهتمام بها في الدراستين المدروستين. ومن بين هذه المداخل:

أ- المدخل الرومانسي: فالنزوع الرومانسي هو نزوع واضح لدى عبد الكريم الطبال وخاصة في ديوانه «الاشياء المنكسرة» مما يمكن معه القول - كما لاحظ ذلك الشاعر المهدي اخريف- ان هذا الديوان هو سابق، كتابة، على ديوان «الطريق الى الانسان" وقد نجد امتدادا لهذا النزوع الرومانسي لدى شاعر مثل حسن مرصو.

ب- المدخل السوريالي : فالعديد من قصائد هذا المبدع تتضمن ملامح سوريالية وغرائبية . ويمكن اعتبار اشعار عبد الله زريقة ووساط مبارك تعميقا لهذه الملامح .

ج-المدخل الصوفي : فعبد الكريم الطبال اصبح يعتمد في قصائده المتاخرة بشكل اساسي على السجل الصوفي بما يعنيه هذا السجل من توق للتوحد مع الطبيعة بجميع مكوناتها ومن رؤية خاصة للعالم ومن نبرة حكمية قد نعثر على صدى لها في بعض قصائد ادريس عيسى ورضوان اعيساتن وبالطبع ، يمكن العثور على مداخل اضافية غير تلك المشار اليها خاصة وان الشاعر عبد الكريم الطبال ما فتئ بغزارة انتاجاته وبتفردها كذلك .

مرتيل/ نوفمبر 1993

كون الماء

قراءة في «أنين الأعالي » للشاعرة «وفاء العمراني»

■ بوجمعة أشفري

المسافة مكان التحول. (. . . . .

. . . .).

وكان الجسد يتسامى مغرقا في العلو، فيتوهج ضوؤه أنيناً في الأعالي. لكن، كيف يحقق هذا التجلي تحرره حين يكتشف الجسد تحجبه؟ وهل يقدر هذا المتمرس، الذي وحده السر من حيث انه لا يمكن ان يضيء الا عبر جسمية الكتابة المليئة بالندوب، أن ينزع عنه حجبه: جسديته؟

ثمة إذن حضور يكاشفنا ويزداد توغلاً في الغيب. في «أنين الأعالي»، تبحث وفاء العمراني دواخل تجربتها الشعرية وتحايثها بجدل العنف، بين لغة الجسد الإيروسية الظاهرة ولغته الإيروسية الباطنة. وهي اذ تتفجر، تنفجر بتجربة الكتابة / الشعر، وتمخر في كون الماء:

> **«وانا اركب هذا البحر الوثني الى وجعي القابع**
> **في الأعالي؛ غادرتني بعض أعضائي الحيِّة، واذا**
> **بالسر الهاتك يخفق طارقا أعضائي العصيَّةَ الباقية...»**
>
> (أنين الأعالي، ص. 74).

وكما تتلاقى تموجات الرغبة عبر جسد الليل، تتلاقى أعضاء الجسم الحيية باعضاء الكتابة العصية الباقية. الهذا كان البدء في ديوان «أنين الاعالي» استقراءا ل «أوراق الشمس»؟ ضوء سري

يسري بين تضاريس ما يولد وما يموت في التجربة الشعرية التي تنهض على شفير "صداقة الماء". الضوء يسري لا ليصل الى التظاهر امام المرآة، بل ليدخلها ويغادر:

«قائمة في المابين
ولا من يطرح العبور عني» (ص. 7)
«يحملني جهلي على جناح فراشة جذلى
أغادر
لا أستقر لا أتدلى.» (ص. 9)

يزداد الولوج في عتمة وسرية اللحظة الاولى آن يرتعش ويضطرب في دواخلنا العبور. وكم يكون الحال رهيبا حين يكون الجسد هو العابر وهوالعبور. وهي اذن، لا تستقر ولا تتدلى، بل تغادر. تحاصر الجسد في المابين، تتعارك وإياه طويلا، ولا تعبر بجسد الانوثة بل بجسد الكتابة، بالطريق الى سد يم الموت او سد يم الضوء. من يسكن الرحيل وينسكن به يتضوع بالحياة:

«سكنت الرحيل
غير أني منحت الارض
ظلي...» (ص. 12)
فتق ارجوان الرحيل
يعبرك النهر بنعل
من شظايا وريح...» (ص. 66)

الظل دليل على عبور الأصل والأصل نصل يعبره الماء بنعل من شظايا وريح. نشوة الحضور في الارض هي ما تجعل الجسد لا يقيم بل يعبر، وهي ايضا ما تجعله يمنح للأرض ظله. الاصل اذن مقيم في الرحيل، والظل أثر «يَستدنيني إلي/ يُعشرني علي....» (ص. 22)، يُسرج الخطو للتشهي» (ص. 91)

من «أوراق الشمس»، القصيدة المفتتح، الى «سفر المابين» يحيا الجسد حالة انشطار ما بين الاصل والظل. يحيا بلا وعيه، بغرائزه وبمكبوتاته. وهو لايخاف الاحتراق أو الانصهار، بل يطلبهما. يدوم طويلاً في العري حتى يتجسد بجناحين، «واحد من ريح والاخر من نار» والمسافة بينهما وحمى بالماء. تبرز المسافة على ارضية «أنين الاعالي» موقظة عتمات الشقوق، الخدوش

والندوب. وكل ما ياتي عبرها، ضوءا، بروقا او حمرة غسقية، تحوله وتذهب في أغواره كتابة، كما تذهب النار في الرماد. إن العلاقة القائمة بين «الريح» و «النار» هي هاته المسافة/ المشهد حيث ينهض فجـأة من جذوة الرماد كون الماء، مجلوا «بسطلة النبض لا القبض». المسافة خلوة،

«تقضم شهوتي
تلقي بي شظية
للالق الهروب.....» (ص. 95)

المسافة؟ أليست حضوراً لعمق الجسد السحيق؟ ألهذا يتجسد «أنين الاعالي»، في تجربة وفاء العمراني الشعرية، طريقا للعبور والرحيل؟!

إن التجربة الشعرية في الديوان هي تشتيت للرغبة في الفسحة ما بين «الريح» و «النار»، سفرٌ في المابين.

مـا الذي يعـصف بآلام الكتـابة في براكين التـشـابك؟ هل هو عـبـور «الأنين المنسكن بـوهج التمكين، المهيء لجلال التكوين»؟

هو التجربة/ الجسد، «... الواجد المنوجد الوجد
اللاقي الملقي اللقيا
الرائي المرئي الرؤيا...» (ص. 22)

أو هو في مكان آخر:

«وثنية تعصف بالأ
يناعة مباغتة
يا للماء!
البياض تاج للطريق
حين لا طريق
والصمت مئذنة القلب....» (ص. 114)

تكمن شعرية التجربة في الاشتغال السري للرغبة، في قوة انفجار المسافة، بحيث يزداد الخفاء كلما ازداد السطوع، ولا تكون المسافة الا اذا انرفع، بين الجسد والكتابة، الحجاب.

حينذاك يتحرر النشوء الكامن في أعماق الجسد، وتزول الفوارق بينه وبينها، ويصبح واللحظة نسيجا من العلاقات الخفية التي تنخلق عبرها كينونة الانسان. وهي في عودتها الهروب الى تضاريسها، نتوءاتها، مغاورها وندوبها، تبلغ عتبة الفناء وتشفف الحجاب حتى درجة العماء:

«أذوب أشف أشف» (ص.113)
«انكشفت لك وأنت ظني
انزويت بك وأنت ظلي
انكتمت لك وأنت سري
جاسدتك وأنت عريي» (ص. 29)

وهو لو عرف الكشف ما انكشف، ولو عرف الستر ما انستر. كائن في العماء يحاول ان يكتب فضاء الإحساس، بالعري أولا. بالمكاشفة ثانيا وبالكتابة ثالثا وبما سياتي دون ان يدري:

«اطرحي استيحاشك
وادخلي فاتنة مفتونة
وثنيتي» (ص. 46)

هو ذا ما تريده وفاء العمراني من أجل الكتابة: اضاءة عتمة الموت بالحب، بدم الكتابة نفسها، يسري بينهما، ينصهر فيه استيحاشه بفتنتها. للجسد امكاناته اللانهائية، تتحول في القصيدة / الشعر كاللهب في العتمة. أتصورها فراغا، و«أتصور الفراغ شبيها باللهب» كما يقول جورج باتاي.

الكتابة إمكان من إمكانات الجسد اللانهائية؛ لاتلبس الاسم الا لتتعرى، ولا تنكشف عبر اللغة الا لتنأى.

واذن فـ«أنين الأعالي» لا يمكن الا ان يحقق قراءة تسايره تارة، وتصارعه أخرى. تغادر (القراءة) شهويته الظاهرة الى جسدية الشهوية في العمق، الى اللحظة المتحركة المنسكنة بالرحيل لا بما يقبره الوصول. هاته اللحظة لا ينبغي النظر اليها الا من حيث انها تحوّل أولٌ للنار: الماء. يسري دماً، حمماً وماءً. كالاشارة الصوفية، ينتعل المضي ولا يمضي:

«هكذا أنا أمضي

دون أن يمضي بي المضي
دون، أيضا، أن يفلت مني العبور
او حتى يقبرني الوصول....» (ص. 90).

«أنين الاعالي» تجربة كتابة لايمكن تقصيها إلا في الانحدار: انحدار الأنين من الأعالي الى السفوح...

يناير 1994

مقامات التوق

قراءة في(مدراج الليلة الموعودة) لموليم العروسي

■ **احمد بوزفور**

(مدراج الليلة الموعودة) نص إشكالي. لانه مركز انماط من العلاقات المختلفة: العلاقة بين الرواية والنص الصوفي، بين الأدب المكشوف والأدب الغامض العميق، العلاقة بين أجناس الكتابة، العلاقة بين الكتابة ككل وبين التشكيل أو الموسيقى أو علم الجمال. . . . الخ وسأحاول في هذه العجالة التركيز على العلاقة بين ثلاثة محاور في الكتاب: الجنس - التصوف - الكتابة.

ا- الجنس:

الجنس في الكتابة تعبير عن واقع معيش، لا يتجاهله الا الذي يمارسون النفاق الاخلاقي في الظاهر ليستروا الضعف الفزيولوجي او السايكولوجي في الباطن.

والجنس في الكتابة تصعيد فني لمكبوتات الكتاب والجنس في الكتابة اخيرا تعبير رمزي عن تصور عميق للكون والحياة والانسان.

ويخيل لي ان الجنس في هذا النص تقنية فنية تطمح الى الانتماء الى النمط الاخير، وذلك لانه:

اولا: متنوع: بين الرغبة والممارسة، ثم انه علاقة عضوية بين الرجل والمرأة احيانا وبين الرجل ونفسه احيانا اخرى.

وهو **ثانيا**: متحول، والتحولات في النص ليست مسخا كافكاويا **يسير** نحو الاسفل بقدر ماهي نسخ آسيوي **يصير** نحو الاعلى. فمريم: الفتاة الصغيرة الشبقة تتحول الى رابعة، والمراة الحية

المتحركة تتحول الى لوحة تشكيلية، والرجل الفحل يتحول الى أنثى، وهو تحول اعتبره نحو الاسمى، لأن الأنثى في النص درجة عليها تقابلها دركة الرجل المهووس بسلطة القضيب.

(نتذكر هنا ما صرحت به مؤخرا: رنا قباني ابنة الشاعر المعروف نزار قباني: الرجل سائر نحو الانقراض كرجل، ولكي يبقى في القرن المقبل عليه أن يصبح انسانا).

وهو **ثالثا**: نامٍ: من تصور قضيبي للجنس كتحقيق أو رثبات للذات في الفصول الأولى من الكتاب، إلى تصورصوفي له كفنا، وامحاء للذات في الفصول الاخيرة حيث تتوحد مريم بالسر الزعظم، وحيث يتحد الولي بالعشيق (85)

ويمكننا في هذه المرحلة ان نرتقى الى المقام الثاني في هذه القراءة: مقام التصوف.

II– التصوف:

النص ينمو في مناخ صوفي ينسجه:

اولا: المعجم: فكثير من كلماته وتعابيره تستقي من المعجم الصوفي: «ادخل في ثقب الابرة ولا تبرحه» 10

«الحب يخرج من الظلمات الى النور» 106.

«السالك» «المجاهدة» «السر الاعظم»... الخ

وثانيا: في الاقتباسات المختارة في القرآن والحديث، ومن أقطاب التصوف القدامى (ابو الحسن النوري، والغزالي ص 66، 67)

وثالثا: في شيوخ النص، فبين شخصياته شيوخ بالمعنى الصوفي يحبون ويفنون في الحب، او يوجهون العاشقين الى السر الاعظم.

ورابعا: في مقامات النص. فالكتاب مؤلف من فصول معنونة هكذا: «مقام الاحمر – مقام الاصفر – مقام الازرق – مقام الابيض.... الخ»

وخامسا: في التعري، فشخصيات النص مولعة بالتعري: «توكلت على الله، ومددت يدي لحزام سروالي ففككته ثم تركته يسقط دون ان أعبأ به، ثم انتبهت وأنا امرر يدي على ما تحت بطني ان شيئا ملعونا لازال يسترني فازلته بعنف...... وقفت كالمصلوب، وانتظرت» ص 22

والصوفية يسمون العري «الموت الاخضر»

لاخضرار عيش صاحبه بالقناعة ونظرة وجهه بالجمال الذاتي لا بجمال اللباس.

ولأمر ما، في هذا المهرجان الزاهي من ألوان فصول ومقامات الكتاب لايوجد اللون الأخضر.

هل لأن الأخضر هو العري أو لان الكاتب لا يحبه. يقول في ص 124: «لن ترى الاخضر لانني اعرف انك لا تحبه»

سادسا : في السفر المزدوج في الكتاب :

سفر القارئ المتدرج في الاحمر الى الأصفر الى الازرق الى الأبيض الى الرمادي إلى الماء الى مقام كل الألوان .

وسفر (علي) في المقام الاخير وبتوجيه شيخه نحو الليلة الموعودة ، نحو السر الأعظم .

هل هو سر لانه مخفي عمدا او هو سر لانه اكبر واعمق من ان تطاله الافهام وتدركه البصائر ؟ ؟

وما العظمة فيه؟ هل هي عظمة السر نفسه؟ عظمة المُسِرُ؟ عظمة المُسِرّ . او هي عظمة مركبة من هذه العظمات جميعا .

عند بعض الصوفية : السر هو الكامن بين الكاف والنون اي ان السر هو الخلق ، او ربما ليس الخلق بل ما في الخلق من الحق : ارادة الحق الكامنة في كل موجود هي السر ، والوصول اليه ليس بالعلم الذي يقابل الجهل بل بالمعرفة التي تقابل الانكار ، ليس بالاطلاع بل بالكشف الذي هو نهاية الولاية والوصول اليه يكون بالسفر الذي هو السير الى الله في الله بالله حتى مقام (قاب قوسين) حيث الاتحاد فمقام (اوادنى) حيث الفناء المحض .

ولكن ما هو السر و السر الاعظم؟ في كتاب (مدراج الليلة الموعودة) .

هنا ينبغي ان نرقى الى المقام الثالث والاخير في هذه القراءة . الى الكتابة .

III: الكتابة:

الجنس والتصوف : كلاهما غامض وعميق ومؤثر . وللتعبير عما فيهما من الاسرار اختار الكاتب اللون . ففي النص لوحات وتشكيل ، ومقامات النص ملونة ، وحين يرحل علي في المقام الاخير نحو السر الاعظم يخترق هالات من الاضواء الملونة المختلفة والمتنوعة : شبيهة بما يراه المتفرج حين تقترب المركبة الفضائية من المريخ في فيلم (اوديسا الفضاء) .

واختيار اللون للتعبير عن هذه الإسرار اختيار موح : اللون بارز واضح صاف ، ولكنه في نفس الوقت لا يقول شيئا ، إنه لا يعبر ، انه فقط «يَتَعَبَّر» اذا صح التعبير .

اما اللون في النص فهو شبيه باللون الاسلامي الذي يسير على السراط ، بين العدم والقداسة .

يطمح الى التعبير حتى لايسقط في الصمت ، ويهرب من التشخيص حتى لايسقط في التشبيه ، اليس ذلك هو معنى الكتابة؟ اليس ذلك هو مقامها بين الصمت والوضوح اذا اسكتت ، امّحت ، واذا اتضحت تشابهت وامحى تميزها وخصوصيتها ، فامحت ايضا .

الكتابة اذن في (مدراج اليلة الموعودة) هي المستوى الاعمق بالنسبة للقارئ ، او هي المستوى الاعلى بالنسبة للسالك ، الجنس تعبير عنها والتصوف نفسه تجل لها ، ومهرجان الالوان في اخر الكتاب قبيل الوصول الى السر الاعظم ليس الا ابتهاجا بالاشراف على نهاية النص ، ذلك ان

الوصول الى النهاية في الكتابة قمة فرح لا نستطيع التعبير عنها الا بمضاهاتها بالاورْكازمْ او بالنيرفانا .

في ص 55 من الكتابة اخطات في قراءة هذا السطر كما يلي : انتبهت زوجتي الى ان الشيب اصاب مفرقي وان الازرق لون ثيابي»

قبل ان أعود فاقرأه قراءة صحيحة، وان الازرق لوث ثيابي، في القراءة الاولى كان اللون محايدا، وفي القراءة الثانية نطق وعبر وانحاز، اصبح كتابة . في ص 47 : «كلما اقترب الشيخ من محبوبته كلما هام في زمن ماض او مستقبل منفلت . هل يكون الحب غيابا؟ لماذا الا يكون لحظة حضور؟ لماذا يفضي اما الى عتمة لا تطاق او الى زرقة رهيبة» هذه الاسئلة القلقة المضطربة بين العَتَمَة والزُرْقة، بين الحُلْكَة والسطوع لكونها اولا اسئلة لا اجوبة .

ولكونها ثانيا اسئلة قلقة يائسة لا استفهامات آملة ولكونها ثالثا تسعى نحو حالة ثالثة لا توجد في الجنس، ولا توجد في التصوف . حالة بين الحلكة والسطوع، بين الوجود والامحاء، بين الذات والاخر، بين الماضي والمستقبل . تطلب مستحيلا رماديا اسمه «الان» . تطلب تجميد الدقائق .

ان توقف الزمن امامك، وتنظر في عينيه، وتتفرس في البؤبؤ الزئبقي حتى يثبت .

ذلك هو معنى الكتابة، وهو السر الاعظم الذي يحلم بالوصول اليه كل الكتاب هل وصل اليه هذا الكتاب؟

ان حرقة الشوق تنم عنها تجليات السرد المختلفة :

- هناك اولا وسائل التواصل (او قرون الاستشعار) المتعددة الحوار بين الشخصيات، الرسائل، الهاتف بمعنييه : الالي والروحي .

وهناك ثانيا التحولات المتصاعدة التي تعتري الشخصيات وهناك مقامات الالوان من اللون الفرد الى مقام كل الالوان .

وهناك مركبات الشخصيات التي يقف مقام الماء كالمرآة بين مركبين كبيرين منها، في كل مركب شيخ وامرأة بينهما شباب او جنس وتصوف بينهما كتابة .

غير ان ما وصل اليه الكتاب فعلا في رأيي هو تاجيج الشوق الى الوصول، وليس ذلك سهلا، انه شبيه باشعال النار في الحطب الاخضر . . . لا يكاد يصفو اللهيب قبل ان يعمي الدخان .

اما الوصول الى الجميل فقد اعذر الكاتب حين قال عنه في ص 14 «قصدت باب الجميل لانكماشه داخل الذات ولصعوبة الامساك به . احاول ان اتساءل مع منعرجات النفس كيف انها تخرج الغريب والعجيب من البليد والمعروف .

كيف انها تخرج الازلي من الزائل، احاول ان اسائل نفسي كيف انها تنتج ما هو في غير صالح دوامها . كيف انها لاتنصحني الا بما فيه هلاكي؟ كيف انها كلما عن لي الاستقرار استنفرت في كل ممكن لتدمير بها في» . اخيرا

ولكي لا احتكر الكلام، ولكي اعطي للاخ موليم فرصة الحديث اليكم، واوجد له في نفس الوقت موضوعا للحديث، فساختم هذه الفذلكة ببعض التساؤلات:

1) في ص 18 ترد الآية «ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه»
بهذا الشكل «وما جعل الله لامرئ من قلبين في جوفه»
هل كان ذلك لان المتحدث عنه امرأة وليس رجلا؟

2) لماذا في الغلاف تعطينا الشخصيات ظهرها؟ وهل نامل ان تلتفت الينا في الكتاب المقبل؟

3) اذا اعتبرنا النص بحثا جماليا بشكل ما. فهل الجميل عند الكاتب هو تذويب المكان اي بعث الموسيقى في اللون وجعله يرق ويترقرق ويجري، وبالتالي يكون الجمال هو الحركة والحياة والتواصل والحب. . . هو الشروق او ان الجميل على العكس هو تجميد الزمن، اي الامساك بالنغم والاستغراق فيه حتى يكثف ويثخن ويستقر.

وبالتالي يكون الجمال هو الخلوة، والانفراد والتامل. . . . هو الغروب لقد احسست ان النص يسير من الاول الى الثاني فهل كان يسمو او ينحدر؟

4) ينتهي الكتاب بهذه العبارة: «نظرت الى الافق فرأيت نورا يختفي في الليل»

ولحسن الحظ حتى لا يختفي النور نهائيا - فان المؤلف كتب على الغلاف (الجزء الاول) فماذا عن الجزء الثاني؟ هل يمكن ان يعطينا الكاتب فكرة عنه؟ . . . . اما انا فقد كونت عنه فكرتي: لابد انه سيكون جزء (الكاف). لان هذا الجزء الذي بين ايدينا هو بامتياز جزء (النون):

اذ ان للكاتب فيه ولعا بالنون يستعصي على التفسير، وبنون التوكيد على الخصوص، مع المضارع، ومع الامر. ، ولو امكنه ان يلحقها بالماضي لفعل، وعلى اي حال فهناك نوع اخر من النون يمتنع، ومع ذلك يرتكب فيه الكاتب «الضرورة النثرية» كما يبدو ويكثر منه. . . وذلك حين يصرف الممنوع من الصرف في مثل «ازرقا، احمرا، جذلانا، ولهانا». . . . نون اللون تغيب في نون الجنون، ونون النور تفنى في نون النار. . . . هذه النون المهيمنة تحتاج لكي تمسك بالسر الاعظم، الى الكاف اليس كذلك؟

قراءة في كتاب «الرياح البنية»

للفنان التشكيلي محمد القاسمي، والشاعر حسن نجمي

■ عبد العزيز بومسهولي

يتالق الشعر والتشكيل في كتاب «الرياح البنية» للفنان التشكيلي محمد القاسمي، والشاعر المبدع حسن نجمي، فالأول أنجز مجموعة كبيرة من التخطيطات والرسوم بالأبيض والأسود والرمادي تخترقها أحيانا تخطيطات كتابية كما هي عادة القاسمي في أعماله السابقة. أما الثاني فقد أبدع نصوصا شعرية مصاحبة للعملية الفنية التشكيلية خالقة وحدة إبداعية متفردة في تالقها وتعبيريتها، لذلك فإن تجربة القاسمي - نجمي المشتركة تعد أول عمل تشكيلي شعري متكامل يضحى فيه كل عنصر من العناصر الفنية الإبداعية أساسيا لايقبل الانفصام أو الخضوع، فهناك علاقة حميمة تجمع بين الشعري والتشكيلي، وتولد تلك العلاقة حساسية بصرية شعورية ممتدة بين العين كأداة للملاحظة واكتشاف أبعاد المكان، وبين الذاكرة كأداة حاملة لصيغ الكتابة المختزنة في البنية الشعورية واللاشعورية ايضا. معنى ذلك أن هناك تواصلا أجناسيا بين الشعر والرسم، استطاع أن يخلق عملا إبداعيا متكاملا ذا أبعاد تناصية. لا يعني التناص هنا التضمين، تضمن الشعر للرسم أو العكس وإنما تداخلا أجناسيا مكثفا يحمل أبعادا لا تهم البنية المكانية فقط وإنما تمتد إلى البنية الزمانية والشعورية واللاشعورية. والتاويلية أيضا، ومن هنا تتجاوز هذه التجربة بقية التجارب الشعرية السابقة التي تستعين لتساعد القارئ وفق كيفيتها الخاصة على التقاط التعبير الشعري واكتناه مضامينه، فهي مدخل صغير، ولكنه موجود للوصول إلى القصيدة، ويحضر الرسم كعلامة خارجية غير لغوية يمتلك قيمة إشارية لا عضوية، وقد تحضر هذه العلامات غير اللغوية بشكل اندماجي أو عضوي في بعض التجارب القليلة جدا، والتي تقتصر فقط على بعض المجلات كمواقف وغيرها (1)، كما يتجاوز هذا العمل المشترك بقية الأعمال السالفة الأخرى التي

حاولت إخضاع الرسوم للقالب الشعري، وأخص بالذكر تجربة محمد بنيس في ديوانه: **«في اتجاه صوتك العمودي»**، وهي تجربة استفادت من التركيب البصري للأشياء والخط والرموز، والدلالات الكَرافيكية، لإيجاد كتابة متحركة ذات علاقة حميمية بالمكان (2) لكن الهدف الذي تتوخاه التجربة المذكورة يتحدد في اقتصاره على إبراز الجانب البصري الإيقاعي (خطيا) للعمل الشعري، إنها لعبة قراءة أو على حد تعبير بنيس نفسه «إعادة كتابة النص حتى يكشف عن فاعليته أثناء مغامرة التفكيك- التركيب» (3). فالنص الشعري هنا هو النواة الأساسية للعملية الإبداعية ويأتي التشكيل ليؤدي وظيفة تجسيد النص الشعري وهيكلته داخل فضاء مكاني تؤثثه مضامين القصيدة وحركاتها اللغوية.

وليست تجربة «الرياح البنية» - كما جاء في كلمة الغلاف - «مجرد مجاورة بين تخطيطات القاسمي الحبرية - النصية ومتون نجمي الشعرية بل هي لقاء متشابك ومتواطئ بين حساسيتين جمعت بينهما رجة الهول المنفجر من حرب الخليج، وحماقة الظروف المرحلية، وحب الحياة. يتجسد الكلام أحجاما حفرية تنمو نمو الخط الاساسي في الرسم المحمل بانفعلاته الأساسية ولذته، المنكسر والمنحني والإيقاعي، المسافر بين ثنايا الرمل والموت وهول الرؤيا والجنون، هو سفر يتوحد فيه التخطيط بالقصيدة، ويتآزر الحبري والشعري ليؤسسا نصا واحدا يتراوح بين العين وذاكرة نور والذاكرة عين لم تكن حبة عنب، وذاكرة مضيئة».

إن جوهر «الإبداعية» في هذه التجربة المشتركة يقوم بالأساس على وحدة التناص الأجناسي، فالخطاب الشعري يستمد شرعيته الانطلوجية من تبنينه داخل فضاء مكاني مجاور ومواز في الآن نفسه للرسوم التشكيلية، إنها عملية أشبه ما تكون بعملية التقابل المرآوي، حيث يكتشف الجسد سماته في المرآة، وأقصد هنا أيضا أن كلا المادتين "الشعرية والتشكيلية" مرآتان تعكس إحداهما الأخرى، وبذلك يتحقق التواصل التعبيري - البصري داخل وحدة «التناص الأجناسي» إذا صح هذا الاصطلاح. إذن هناك رابطة تخلق ما يسميه القاسمي «علاقة توازن» بين الإمتلاء (الكائن، الشيء، الكتابة) وبين ما هو فضاء: الفضاء كوجود وككائن يستحيل بدونه أن نلمس بصريا أو تحسسيا وجود الأشياء وحضورها.

ومن ثم يمارس كل من الرسام والشاعر تخيلاتهما داخل الفضاء. فلا يوجد بينهما وبين الشكل حاجز، فشكل القصيدة وشكل الرسم مرتبطان بالفضاء، وهو ما يؤسس بنية التكامل التي تعد سمة أساسية لجوهر «الإبداعية التناصية» كما هو الشان في «الرياح البنية» للقاسمي ونجمي.

1- الكتابة والتشكيل:

بما أننا لمسنا نوعا من الترابط الحميمي بين الكتابة والتشكيل في «الرياح البنية» فلابد من الكشف عن سر هذه العلاقة انطلاقا من ذات المبدع التشكيلي، وأعني البحث عن حالة الهوس بالكتابة إلى حد إسكانها في اللوحة التشكيلية، لتكون قولا يضيف أبعادا نصية إلى الأشكال البصرية، ولعل جل لوحات الفنان محمد القاسمي- وهو بالمناسبة شاعر أيضا، سبق وأن أصدر ديوانا باللغة الفرنسية أسماه: الصيف الأبيض- تتسم بهذه الميزة منذ انطلاقته الفنية الناضجة وبالتحديد منذ سنة 1980، حيث بدأنا نلاحظ فقزة نوعية في أعمال القاسمي التشكيلية فقد تميزت برؤية مختلفة للأشياء والعناصر المحيطة به، فقد تميزت برؤية مختلفة للأشياء والعناصر المحيطة به، حيث يتولد مشروع علاقة تحليلية استنطاقية تتطور إلى رغبة في التعبير عن هذه التجربة يقول محمد القاسمي: «أُسكِنُ الكتابة في الوحدات التشكيلية لأن الكتابة تسكنني في حالاتها المتنوعة، المتحركة، خط، نص، معنى، بصري وذهني، جسم، فلا يعود هناك فرق بين تلك الوحدات، وبين الكتابة، أدخل في اعتباري المسافة التي تفصل بيني وبين السند (اثناء الإنجاز وبعده) مواجهة جسدين، كما أدخل في اعتباري مشاهدة المشاهد، الجدار الذي أثبت عليه العمل لما يكون لدي اختيار التثبت ومنح المشاهدة. (5).

وبالفعل فقد أخلص القاسمي لهذا الاختيار الذي يطمح إلى معانقة سعة الواقع المتحول باستمرار، والانغمار في خضم العناصر والعلامات المتناقضة. المتناقلة، المتصارعة، المفتوحة على كل الاحتمالات على حد تعبير القاسمي نفسه، وهكذا فإن أغلب رسوم «الرياح البنية» تسكنها كتابات تخترق فضاء اللوحة بحرقتها الشعرية، وتمارس على الرسم سلطة الكلام. حتى إن الشاعر حسن نجمي تأثر معجبا بما يكتبه القاسمي في لوحات ذاكرة نور «أو شهرزاد والحرب» فهو يخاطبه قائلا:

«كنت عميقا حتى وأنت تطرق باب الكتابة الأخرى دون أن تستشعر غرابة أو اغترابا ما، ودون أن تجعل كلامك خجولا، أو مجرد ملء لثقوب في مساحات اللون- رائع ان ترسم وان تكتب .... ويهمني أن أعرف كيف تتوزع اليد الواحدة على جنسين في تجربتك وكيف تعود الخطوط نحو الجسد، «خطوط اللون وخطوط الكتابة» خصوصا في سياقات يتفاعل فيها داخل الذات مع خارجها، ويستسلم الجسد لجراح الروح، ونداءات الذاكرة القريبة والبعيدة»(ص10)

هذا التلازم الكتابي - التشكيلي، أو ما يمكن ان نسميه ب «المجانسة الشعرية»الرسمية (نسبة الى الرسم) تتمثل في أبهى تناسقها في «اللوحة» التشكيلية الأولى التي تحتل صفحتين كاملتين "الثانية والثالثة" من «الرياح البنية» على يسار اللوحة هناك قتامة طاغية للون الأسود، يتخلله بياض ترتسم حوله ملامح وجه وجسد، في أقصى اليسار غيوم سوداء، وتظهر نقط سوداء ورمادية بارزة

أشبه ما تكون بالسديم، وعلى يمين اللوح7 يرتسم جسد أنثوي عار، هو جسد شهرزاد، وفوقه خطوط طائشة يمينا ويسارا، ودائرية أيضا(خربشات).

في أقصى اليمين تحتل الكتابة موقعها لتجعل اللوحة تنطق بما يلي:

«ذاكرة نور:

في الليلة الخارجة عن الواحد والألف /استوت شهرزاد في وضع إغرائي/ جلست على عري غيمة /أينعت مفاتن جسمها **شطب القاسمي على هذه المفردة** وعوضها بكلمة «جسدها» /فتحت فمها الشهي /عيونها جزر حب سرية / قالت (**هناك تشطيب على عبارة «في تلك الليلة»**) شهرزاد متألقة فضاء الحكي/والكلام في تلك الليلة المبهمة /تحول سديميا/ القمر إلى فتائل دخان/ سالت زرقة السماء / محلولا /سديميا / يسمع الناس / صوت نور/ الساكن في تجاعيد/الأرض /والماء/نور يركز على صمته/في زمن / موت الورد/ موت الكلام/زمن الحرب/ بين الموت والموت» (ص. 2)

يفتح القاسمي ذاكرة النورليربط الماضي بالحاضر، ويجعل من ذاكرة تراث الأمة المضيء متمثلا في شهرزاد شاهدا على الدمار الجديد الذي تحركه نزعة انتقامية هدفها تفتيت الجذور التاريخية للحضارة العربية العريقة في أماكن تاريخية عريقة محددة كبغداد، الموصل، النجف، البصرة. . . الخ. إذن في هذا الترابط بين الجسد الأنثوي الأسطوري، وبين مأساة الحاضر أو تراجيديا الدمار، قوة صمود تحيل الحدث المتجلي بعنف إلى ذاكرة الحكي/ذاكرة نور، وبذلك استطاع القاسمي في تجربته الكتابية التشكيلية أن يؤسس مشروعا للمغامرة، «هذه المغامرة تفترض نكوصا نحو الذات الحميمية، واحتشادا لبياض المعرفة والمجهول وتفترض أيضا تزاوجا بين جدارين، «جدار اللغة-الشكل، وجدار الموت» على حد تعبير جان بيار ريشار(6).

يستوقفنا تخطيطا بالصفحة (55) يمثل حضور الحياة والخصب في مواجهة الموت المتربص، حيث انتصب فوق الذات الانسانية /الجسد النابض نخلة باسقة، وانتظمت الكتابة تحت التخطيط لتؤكد عمق التواصل بين الذات والتاريخ بين الكائن والوطن، يقول القاسمي:

«جسد النخلة/مشدود الى جدعي (سهم) تمتد عروقك في جسمي أو عروقي في جدعك».

يخلق الفنان حالة تماه بين الذات والنخلة سواء على مستوى الرسم أو التصوير البلاغي الكتابة، فهو يعمد إلى تقنية الاستبدال اللغوي، أعني نقل السمات المناسبة للذات إلى النخلة، أو العكس، وبذلك فهو يبعدنا عن لغة الكلام اليومية، أو لغة الحقيقة العارية، لذلك أقصى الجملة التالية: جذع النخلة مشدود إلى جسدي، واستبدلها بالجملة البلاغية: «جسد النخلة مشدود إلى جدعي». وبالذات ترى في النخلة، رمز الخصب، استمرارا أو بالاحرى امتدادا للجسد، جسد الكائن، وتبقى العروق سمة مشتركة بين الكائن والنخلة، وفي ذلك إشارة إلى انطولوجيا الكائن الموغلة في التاريخ والأشياء.

2- التشكيل والحرب

لاشك أن السؤال الذي فاجأ الشاعر حسن نجمي، سؤال مشروع وجوهري، لذلك لم يتوان الشاعر في توجيهه إلى الفنان محمد القاسمي في نص الرسالة- التقديم قائلا: كيف أمكنك التغلب على أصابعك في ظل حدث ثقيل (الحرب) كي ترسم مارسمت، وتفتح معرضا تشكيليا انتبهت فيه إلى صمت النهر والحجر واحتراق النخلة والمعمار والأثر. . . والإنسان؟ (ص4)

في 1980 كتب محمد القاسمي نصا جميلا يتمحور حول تجربته الفنية نقتبس منه ما يلي: «بالنسبة لي، من رؤية الأشياء والعناصر المحيطة بي، يتولد مشروع علاقة تحليلية، استنطاقية تتطور إلى رغبة في التعبير. إن الحدث سواء كان ذاتيا، أو خارجيا، هو الرصيد الذي يمدني بعناصر لتكوين ملامح لَوَحَاتِي، حتى عندما يختفي وراء ايقاعات كرافيكية خطية لها إيحاءات مختلفة فمهما اتخذ من أشكال تباعد بينه وبين مرجعيته «الواقعية» **فإن الحدث يظل هو المنطلق**». (7) (التشديد مني).

إن استجابة الفنان للحدث تأتي من منطلق الإحساس بدور الفنان في مواجهة الجنون الانساني، والخروج عن منطق الحياد الزائف، ومن تم فإن مهمته مزدوجة، الأولى وظيفية فنية جمالية تهتم بصياغة الأشكال والألوان والخطوط، والثانية وظيفية بلاغية اتصالية تهتم أساسا بفتح الأبصار، وتحسيسها بالمشهد العام المتفجر (الحرب) وهول الكارثة فموضوع الحرب كما يرى القاسمي: «يفتح أمامك أبواب سراديب المجهول وركوب أساطيل المغامرة لمواجهة الهزة، وقوة الريح، ووسيلتك الوحيدة للقول وفتح الأبصار. ورفض العنف والموت هو الفن» (ص16) تتجسد ثورة الفنان التشكيلي على واقع ينزع نحو إلغاء الذاكرة، والتاريخ، والتراث، والأحياء في استيعابه للحدث، ودخوله مغامرة إبداعية تتحول عبرها الألوان والأشكال والخطوط إلى كائنات احتجاجية، تقاوم العنف، تمارس حقها الطبيعي في الحياة، تقاوم الموت وتنزع نحو الاستمرار، ففي أغلب تخطيطات ورسوم الكتاب يستمر الجسد في شموخه، ويهتز جذع النخلة باسقا، وترتفع المآذن والأبراج سامقة، ويبزغ الهلال مؤكدا حضوره، رغم القتامة الطاغية لسواد مخيم باشكاله المخيفة التي تحفر التربة، وتحيل الأشياء إلى دخان (انظر الرسوم في الصفحات: 57-61-63-65-73-21-25).

يرتبط الفنان بالحدث ليكون تلك العيَن التي تلتصق بالعالم، وتحيل المأساة بمشاهدها المؤلمة المرعبة إلى ذاكرة النور حيث إضاءة الحكي والرسم:

«أنا عين /جسد ملتصق بالأشياء والحوادث والماء/ الماء سائل نسيج أسطوري/ يحكي عبور أصوات التاريخ والليل ودمع الغرباء/ وتلك الأشياء التي غابت عن مفاهيمها في النسيان/وغاب عنا معناها الأصلي وواقعها المتداخل /وأنا اليوم أسبح في نهري دجلة والفرات/وتبقى شهرزاد تحكي كي

لا تموت / ونور يتحول في ثقوب التاريخ وحفرياته الممسوحة/نور باحث لا يكل» (ص 20).

إن الفنان محمد القاسمي في «ذاكرة النور» استطاع توظيف العلامات التراثية - الحضارية والفلسفية، فخلق بذلك موقفا منسجما وَالْقِيَمَ الفنية الجمالية ترتقي بالإنسان إلى نقاء الروح، حيث يحتل النور ردهات الضمير الحي المتيقظ.

3- الشعر والتشكيل:

لا نود في هذه النقطة إعادة ما سبق طرحه في مقدمة هذه القراءة، حول تجاوز التشكيل والشعر وتكوينهما لوحدة نصية في تجربة الرياح البنية. ولكننا هنا نتوخى الكشف عن استفادة الشاعر من التقنيات الفنية التي أتاحها الفن التشكيلي لمبدع المتن الشعري، ن الشاعر في هذه الحالة يبدع قصائد تشكيلية، تتجاوز مفهوم الصورة الشعرية الكلاسيكية التي ترتكز في اساسها على بنية التشابه، التي تنطلق من تقنية القياس لتاسيس صورة قاعدتها التناظر الصوري. أما في ما نسميه بالقصائد التشكيلية فهي بحساسيتها الجديدة تلج عتبة القطيعة الإبستيمية، لانها تؤسس مفهومها للصورة من بنية الاختلاف، حيث تقصى المشابهة والقياس. ومن ثم لا يوجد مبرر للحديث عن الصورة الشعرية المعيارية، إن تقنية التشكيل تتيح قراءة أبعاد القصيدة: الزمانية والمكانية، اللغوية، والميتالغوية، واكتشاف البعد الرابع حيث تتشابك العلامات القولية - البلاغية، وتشكل تشكيلا دلاليا عميقا.

يرسم الشاعر حسن نجمي لوحاته الشعرية موظفا الإمكانيات التشكيلية، مستفيدا من اقتصادية اللغة، وإبلاغيتها، فهو ينتقل من موضوعة معينة (ثيمة) ليوغل في تحديد سماتها وجذورها المتشابكة. فإذا كانت «علامة الحرب» هي "ثيمة" أساسية في قصائد المجموعة، فإن جذورها تنكشف في شكل علامات متشابكة تكون صورا شعرية متوالية. متتابعة دون أن تعتمد على أدوات لغوية رابطة، ولتوضيح ذلك لنتامل الصور الشعرية التالية:

1- النخل المغسول/وهذا المدى قاحل في عينيك/هاكل الواحات موحلة باتساخ الرايات (ص22)

2- الوردة الاكثر حظا/ افلتها ظل القصف في الليل (ص24)

3- العشب الذي كان يبحث عن شمس/ الحجر الذي ينتظر ليله/ يستدعيان البكاء. (ص26)

4- التلال التي بلا إسم / تظلل موتا ضليلا/تحت رمل الوقت (ص28)

- لدينا ما يكفي من حداد/ لنترحم على الأحجار القتيلة (ص30).

- على وسادة الريح شممنا رائحة الحرب مندسة في العشب/ خشخشات السديم /تعلن يقظة الدم الباقي. (ص 32)

ARCHIVE

5- النهر الذي ترك الجسور أشلاء/كان يتقدم صافيا نحو سرير نومهِ (ص34)
-تسقط الجسور في النهر/ ولا تسقط جسور الكلمات/ وناهضا يمضي الماء إلى سريره (ص36)
6- دع نهر الدم الآن/ثمة ندى لن يجف في العين/أنت تراه/وتغار العين من دمعتها . (ص38)
7- ياه!/ رأيت النافذة المفتوحة على النهر عزلاء/ تنزف دما . . . . ./ في آخر الليل . (ص40) .
- والجسر محظوظ بما يكفي/ سقط نصفه في الماء/ الجسر/هل زرت الجسر المكسور؟ الجسر /كم يصون للأيام أبهى الأيام!/كم يصون للدم من دم! ص (42-44) .

هناك إذن سبع وحدات شعرية، وقد تتضمن الوحدة الشعرية أكثر من صورة شعرية واحدة، . والملاحظ أن هذه الوحدات التشكيلية، تتصدرها علامات إسمية فهي تحتل موقع الابتداء كما هو الشأن في 1-2-3-4-5 أو موقع المفعولية كما هو الحال في الوحدتين (6-7)، وهي تنتمي إلى الحقل الطبيعي، إلا "علامة" الوحدة(7) أعني النافذة»

وهي أيضا تحمل خاصية التعريف بال. إلا علامة الوحدة (6) المعرفة بالإضافة "نهر الدم" .

كما لا يربط الشاعر بين هذه الوحدات باية صلة قولية أو نحوية، كاستعمال أدوات العطف والاستئناف وغيرها، وهو ما يعني أن كل وحدة تكون مشهدا تشكيليا يختص باستقلاليته، إنه يقع في بنية مفككة دون أن يعني ذلك الوقوع في شرك انفصال المضامين، فالتفكك هنا تشكيلي أشبه ما يكون بتقنية اللقطات السينمائية الساكنة والمتوالية في الآن نفسه، لكن دلالته توحي بالقيمة الأساسية "الحرب" التي تسكن ثنايا النص. إن الشاعر ينطلق من الجذور للوصول إلى الموضوعة الأساسية. أي من العلامات اللغوية المتعددة التالية: النخل - الوردة - العشب - الحجر - التلال- موت- النهر - نهر الدم - الجسر. . ليصل إلى الثيمة الأساس "الحرب" : (على وسادة الريح / شممنا رائحة الحرب مندسة في العشب).

إن التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الموضوعة الأساسية بطريقة توالدية أو وفقا لنسق تصادمي تجاوزي، وهو ما يعني حادثا أو موقفا يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في نص أو في مجموعة من النصوص الأدبية، كما في اللوحات التشكيلية والروائع النحتية على حد تعبير جان بيار ريشار (8)

كما نستكنه من هذه المنهجية التوالدية دلالات نفسية تكشف عن موقف شعوري-نفسي مما يجري في العالم الخارجي، ومن هذه الدلالات دلالة الانتظار والترقب المشوبة بالفزع «على وسادة الريح شممنا رائحة الحرب مندسة في العشب»، إن الحرب كحادث ماساوي يشكل مثيرا اساسيا للضغط النفسي، والاضطراب السلوكي على نحو ما نجده في هذه الصور:

- دع نهر الدم الآن/ثمة ندى لن يجف في العين/أنت تراه . .
- ياه! رأيت النافذة المفتوحة على النهر عزلاء/تنزف دما/في آخر الليل.

يزاوج الشاعر هنا بين فعل الرؤيا وبين المأساة، بين العين والدم، وهو ما يوحي بمستوى

دلالي-نفسي آخر يثوي في البنية الذهنية للشاعر وأعني به الإحساس بالعجز النفسي نتيجة عدم القدرة على وقف المأساة/الحرب. وهو ما يعني أيضا إدانة الضمير السياسي.

يخلق الانفعال النفسي انفعالا لا يتكشف على المستوى الإبداعي سواء عند الشاعر أو الفنان التشكيلي، ومن ثم نلاحظ ما يمكن أن نسميه بالاضطراب الدلالي العميق للجملة الشعرية، وهو ما يخلق في أحيان كثيرة انزياح الدلالة، وفجوة التوتر الحادة، كما في قول الشاعر:

«الوردة الأكثر حظا
أفلتها ظل القصف في الليل»

يتجلى الاضطراب الدلالي هنا في احتلال إحدى المرادفات الاستبدالية لليل «وردت هنا في صيغة ظل» لموقع فاعل «أفلت»، بدل الفاعل الحقيقي «القصف» الذي احتل موقع المضاف إليه، ولعل الترتيب العادي لهذه الجملة هو كالتالي: «أفلتها القصف في ظلام الليل»

وبذلك تكشف الدلالة عن نفسها بوضوح معبرة مستوى الحقيقة أو ما يمكن تسميته بمستوى الإضاءة، لكن الشاعر بإحداثه التغيير على مستوى المحورين الاستبدالي والنسقي إنما ينقلنا من حالة الإضاءة إلى حالة العتمة، حيث تطغى حركة القصف-العنف بظلها على عتمة الليل.

4- الشعر والحرب:

يرى «ث. ف. أدورنو» أن العمل الفني تسجيل للعلاقة التاريخية التي تربط الفرد بالمجتمع من خلال العقل الذاتي، والشاعر في رأيه يكتب وهو ممتلئ بالواقع التاريخي، يتحسس الصوت الذي يتزاوج فيه العذاب الذي يعانيه والحلم الذي يضعه نصب عينيه، ولابد أن يغوص في ذاتيته الفردية لكي يتمكن من تجاوز هذه الذاتية، ويشارك مشاركة موضوعية في لغة المجموع وفيما هو إنساني لم يتشوه بعد... إن عليه باختصار أن يقرأ الساعة التاريخية التي تدق في القصيدة. (9)

وحين اشتعلت حرب الخليج، كانت تتطلب استجابة شعرية من نوع جديد، استجابة ليست سياسية بل مضادة لما هو سياسي (وما يتضمنه من إعلام دعائي رسمي وصحفي وإذاعي وتلفزيوني) ولذلك بدت القصيدة مضادة لا للحرب، بالطريقة المباشرة المعهودة، بل مضادة لحضارة تشوه ملامحها المجهدة الآلة الاعلامية بالغة الضخامة». (اللحظة الشعرية) (10)

يطرح حسن نجمي تصوره لاستجابته كشاعر زامن صدمة الحرب فيقول:

«كيف استجيب إبداعيا لقوة الحدث؟ وهل على الكتابة دائما أن تختمر طويلا كي يتحول التاريخ من الصالون إلى المطبخ الشعبي؟ وبالقدر الذي كنت أعرف فيه أن ثمة خصوصيات لتفاعل واحساس كل مبدع على حدة، كنت أدرك في نفس الآن أن يدنا المثقلة بوحدتها، لم يكن سهلا عليها أن تقاوم كل تحولات المشاهد في فضاء «طبيعة ميتة»، الفضاء الذي أصبح دفعة واحدة

متعسكرا، ثم اقنعت نفسي في النهاية بان الأمر ليس بهذا المستوى من التبسيط، وأن علاقة الإبداع بالحدث، أي حدث أعمق من أن نحصرها في تحديدات تفتقد إلى كثير من لعاب الرغبة (11) وبما أن الحدث هذه المرة فاجا القصيدة، فان الشعر يستأنف الحرب. فلا وقت للمراثي على حد تعبير حسن نجمي، فوظيفة الشعر في هذا الظرف تسير في الاتجاه المضاد لوظيفة الحرب، فاذا كان العنف مدمرا، فالشعر يقاوم الهزيمة والتدمير، ويستانف التاسيس:

- تسقط الجسور في النهر
ولا تسقط جسور الكلمات
وناهضا يمضي الماء الى سريره (ص 36)

وحيث الحرب تؤسس لخطابها الدموي، وتستمر في نهجها اللاعقلاني، المتطرف، فإن الكتابة الشعرية تحفر في المسكوت عنه، وتندمج في حماة الحدث، ففي رعب القصيدة مقاومة لرعب الحرب:

«تراب/ لليتم. سماء الكتابة معشوشبة بأشلاء الحديد/ركامات ركامات!/ أكل هذا الورق مريب؟/ طائرات بين السطور... وحروف مدرعات الحرب!؟» (ص 68)

وإذا كانت الحرب سلطة من سلطات الموت المتعددة، فإن ذاكرة النور تخترق فضاء الموت، ويتواصل إشعاعها مضيئا في تاريخ الإنسانية مؤكدا حضوره الفعال:

«برد الكاس/ برد الجندي المداوم تحت سماء الكآبة./ وحدها أزرار الموت ساخنة. والشمس-/ وذاكرة النور (12) مشتعلة بلونها» ص (74) في معادلة الكون هناك صراع بين الموت وما يتضمنه من نسيان وظلمة وانتهاء، وبين ذاكرة النور وما يتضمنه من حياة مضيئة واستمرارية لجوهر الفعل الانساني، ولا يقصد الشاعر من هذه المقابلة إبراز تضاد بلاغي، بقدر ما يتوخى استكشاف تناقض وجودي يشكل جدلية الفناء والبقاء، أو الموت والحضور، إنها محاولة استكناه الكون، والتساؤل عن مصيره، وتلك هي الإشكالية الجوهرية التي تتمحور حولها قصائد المجموعة الشعرية لحسن نجمي.

وحتى يتمكن الشاعر من رسم صورة الحرب، فإنه يخلق شحنات نفسية تمتح من التشكيل البلاغي خالقة الانزياح، وهو يشكل بذلك صورا نفسية يتماهى فيها الشعور الذاتي باشياء الحرب وعلاماتها على نحو ما نجده في هذه الصور (انظر القصيدة 2 في «الرياح البنية» من ص 46 الى 58):

«دعي النوافذ مفتوحة/ لن تاتي الطائرات الخفية الليلة/ ستقصفنا جراحنا القديمة» (ص 46)

فالشاعر ينفي حضور طائرات الحرب الخفية، ويؤكد بالمقابل حضور الجراح القديمة، وبين الغياب المادي والحضور النفسي تاسيس لصورة الحرب، فإسناد الفعل المضارع الذي حولت دلالته إلى الزمن المستقبل بدخول السين عليه «ستقصفنا» إلى الدال «جراح» يؤكد إحدى وظائف الحرب المتمثلة في القصف، بمعنى التدمير، وتحول الدلالة الوظيفية من الطائرات إلى الجراح، خلف ما

نسميه بالاستعداد النفسي للمأساة، ويستغل الشاعر عنصر الزمن لشحن الصورة البلاغية بالأثر النفسي كما هو الشأن في ما يلي :

«لم تجد ليلة الحرب سريرا -/ فسهرت معنا مفزوعة في غرفة الأطفال. إني هنا بانتظار الموتى/ كي نلمع حشود النعاس على/ الجدارية.» يتداخل الزمن المادي بالزمن النفسي في هذه الصورة، فإذا كان الليل فترة للهدوء والنوم، فقد أضحت هنا مؤنسنة، تحمل سمات إنسانية ذات دلالات نفسية «سهر + فزع»، بالإضافة إلى سمة «هروب» التي يمكن استيحاؤها من الجملة الشعرية الأولى: لم تجد ... سريرا» ينتفي الفارق إذن بين زمن متسارع نحو لحظة الفزع، وبين الذوات الإنسانية الملتجئة بغرفة الاطفال في انتظار الموتى. إن الشاعر بذلك يخلق حالة التدرج النفسي، باتجاه حدوث الصدمة، فإذا كان غياب الطائرات دلالة على الاحتماء من الموت، فإن حضورها، يشكل حركة مضادة في اتجاه الاغتيال والشهادة :

«وتصل غيمة أخرى مسلحة/ بالطائرات/ تاتي الطائرات لتصطاد القمر/ وتسقط نيازك الموت على عراء/ السطوح/ ولا نافذة في هذا الليل/ كي يطل عربي على عربي/ كنا قد أطفأنا ضوء الغرفة/ وفتحنا الشفاه لنتفرغ لكاس القبلات/ فجاءت الطائرات المغيرة/ ولم أجد فما قرب فمي/ استشهدت القبلات وحجزت السماء للقصف. (ص 58).

ولتاكيد حضور الطائرات كدال لغوي «في صيغة جمع المؤنث السالم»، فإن الشاعر يوظف تقنية التكرار اللفظي، الذي يكتسي سمة الحاحية :

ج 1- وتصل غيمة مسلحة بالطائرات
ج 2- تأتي الطائرات لتصطاد القمر
ج 3- فجاءت الطائرات المغيرة

وللتكرار وظائفه الشعرية-النفسية، فالصورة في الجملة الاولى توحي بالكثافة المبالغ فيها لحركة الطائرات التي شكلت ما يشبه غيمة، وهي صورة كنائية، وفي الجملة 2: يسند الشاعر للطائرات وظيفة إنجازية «اصطياد القمر» وفعل تصطاد مرتبط بلام التعليل، وفي الصورة حضور للاستعارة ذات العمق التشبيهي، (تشبيه الطائرات بالصياد).

أما الجملة 3: ففيها تاكيد لحضور الطائرات الفعلي، ونفي للجملة التي جاءت في مقدمة القصيدة «لن تأتي الطائرات» وفي قوة الحضور غياب للحياة وسيطرة للموت. «وتسقط نيازك الموت على السطوح»

يستغل الشاعر هنا الدال الجزئي للدلالة على الدال الكلي

«لم أجد فما يقرب فمي/ استشهدت القبلات»

فالفم دال جزئي له دلالة قصدية كلية، وأعني بها الجسد (الدال الكلي)، واستشهاد القبلات كناية عن غياب الأنثى، وحرمان أنا الشاعر من لذة الاتصال الجسدي. إنها بداية الحرب.

لقد تظافرت النصوص الشعرية، والرسوم التشكيلية في «الرياح البنية»- في تشكيل عملية القراءة المتكاملة، فقد أتاحت رسوم القاسمي قراءة متون نجمي من منظور تشكيلي، كما أتاحت أشعار نجمي إضاءة ردهات الرسوم التشكيلية السوداوية، وإمكانية تأويلها، وبين الرسم والشعر تشتغل العين والذاكرة، ذاكرة النور.

هوامش

(1) شربل داغر: الشعرية العربية دار توبقال 1988 ص. 6

(2) محمد القاسمي: خلخلة المعروف والجاهز في «الثقافة الجديدة» ع 19/ 1981 ص 72

(3) محمد بنيس: بيان الكتابة «الثقافة الجديدة» ع 19/ 81 (ص 14).

(4) محمد القاسمي: الشكل الكتابة كفعل جسدي. العدد السابق من الثقافة الجديدة ص 76

(5) المرجع السابق ص 78

(6) جان بيار ريشار: الزمن النفسي والزمن الألسني «مواقف» ع 40/41-1981 ص 135

(7) محمد القاسمي: المرجع السابق ص 76

(8) جان بيار ريشارد: المرجع السابق ص 131

(9) عبد الغفار مكاوي «المدرسة النقدية لمدرسة فرانكفورت» حوليات كلية آداب الكويت. ع 13/ 1993 ص 38.

(10) اللحظة الشعرية (ملف حرب الخليج في الشعر الانجليزي) ع 2/ 1993 ص 28

(11) حسن نجمي: «الرياح البنية مطبعة المعارف الجديدة الرباط 1993 (ص 6)

(12) كلمة «النور» مضاف اليه، ترد عند نجمي مقترنة بال التعريف، في حين تتردد عند القاسمي مجردة عنها.

كلمة محمد الاشعري

السادة الأفاضل

إخوتي إخواني،

أود في البداية أن أرحب بضيوفنا الكرام كتاب الجزائر وتونس وليبيا وموريطانيا وفلسطين ممثلين لاتحاداتهم ومشاركين في ندوة الابداع والديمقراطية التي وازت أشغال هذا المؤتمر معربا لهم جميعا عن تقدير الاتحاد لاستجابتهم لدعوته وتشريفهم لمؤتمره بالحضور والمتابعة.

كما أرحب بالسادة ممثلي الهيئات السياسية والنقابية والثقافية الوطنية مجددا لهم شكر الاتحاد وتقديره لمساندتهم ودعمهم المستمرين. ولأصدقاء الاتحاد من مؤسسات وشخصيات ثقافية وفنية، نتوجه بتحيتنا الخاصة فلولا وقوفهم الى جانبنا لما استطعنا انجاز ما انجزناه من أعمال منذ مؤتمرنا السابق. وأخيرا اسمحوا أن أوجه تحية خاصة للمجلس البلدي لمدينة المحمدية ولمستخدمي ومسؤولي دار الثقافية الثقافة للمجلس البلدي، ومن خلالها لكل مواطني هذه المدينة العمالية المناضلة على احتضانهم لمؤتمرنا ورعايتهم له.

أيتها الأخوات أيها الاخوة:

ينعقد مؤتمرنا الثاني عشر في ظروف وطنية وإقليمية محملة بالاسئلة، ولا شك أن الكتاب والمثقفين معنيون بشكل أكثر حميمية بهذا المناخ العام الذي يربك قناعاتنا ويطرح علينا بحدة ضرورة

صياغة جديدة لدور الكاتب، والمثقف عموما في مجتمعاتنا.

إن التحولات العميقة التي عرفتها نهاية هذا القرن قد مست بشكل واضح دورنا وطبيعة عملنا، ولا شك انها ستمس جوهر الابداع نفسه، في عالم يشهد يوما بعد يوم انهيارات صاخبة لا تستطيع الاجوبة فيها ان تلحق بقطارات الاسئلة السريعة.

وقد بدا المثقف في مواجهة هذا التدفق السريع للأحداث والغيابات، والولادات، كائنا أعزل لايكاد يفتح فمه بالكلام حتى يستكته صخب تدفق جديد.

يحدث هذا في منظومة تعودت مجتمعاتها بما تملك من بنيات ثقافية وإعلامية على امتصاص الصدمات وإخضاعها بسرعة لميكانيزمات التحليل والاستيعاب. ففي اوربا اليوم لا نكاد نشعر بوجود تلك الطاقة الثقافية الهائلة التي واكبت باسئلتها الجريئة حروب الاستعمار، وعدوانية التصنيع، وسوء توزيع الدخل، وغيتوهات العزلة، وأحزمة الفقر، وضياع الكائن، في صخب التنافس والجري خلف الاسواق والتفوق، وقد كان لهذا الحضور كما نعلم أثر بارز في ميلاد إبداع جديد ثري بتنوع أشكاله وجرأة تراكيبه، وثري ايضا بروحه التي لم تخل ابدا من قضية تمس وجودنا وانسانيتنا وفهمنا لذواتنا وللواقع.

وها نحن اليوم في غمرة ما تعرفه اوربا من زلازل سياسية واقتصادية وثقافية تدرك ان أبرز ما يحسه المثقف من فراغات لا يرجع فحسب لما تركه سقوط امبراطوريات وايديولوجيات من مساحات أمل فارغة، بل يرجع أيضا لتلاشي دور المثقف في مجال لم يعد ابطاله الرمزيون: فلاسفة ومبشرين وأنبياء وشعراء بل رجالا عابرين، يستطيعون التفاوض واعادة تشكيل الخرائط والكيانات، وتبرير الحروب واستعمال نفس الكلمات لترويج دلالات متناقضة ومتضاربة، بينما تكبر كل يوم مساحات البطالة والعجز واليأس، وينصرف عامة الناس في منظومة بنت وجودها المعاصر على صرح العقلانية، الى عالم الخرافة ولعب الحظ وانتظار المعجزات.

انه وضع يطرح على الثقافة والابداع تحديا جديدا قد لايجيبان عنه قبل سنوات من المكابدة والاحباط. وهو وضع يمسنا أيضا لا سبيل الى إنكار ذلك.

الا نوجد اليوم على المستوى الوطني العربي في حالة ذهول عامة، بعد زلزال الخليج، وفشل التجارب المرجعية في الفكر الاشتراكي، وتعثر الديمقراطية، ومصافحة الضحية للجلاد، وميلاد فلسطين اخرى غير تلك التي سبكنا مدادنا على أحرفها منذ عقود وتحول مدننا وأريافنا الى بؤر للفقر المطلق المفرخ لليأس والتعصب، والعنف وتشوه المشاعر، واصرار حكامنا على ابتداع ديمقراطية على مقاس شهوتهم للسلطة، وليس على مقاس انسانيتنا، ألا نوجد بعد كل هذا في زوبعة لا نجد لأنفسنا فيها دورا مثلما وجدنا لأنفسنا ذات يوم دورا واضحا ونحن نصوغ أحلامنا في وطن الحرية والاشتراكية والوحدة؟

وها نحن اليوم رغم إحساسنا العميق بالمآزق التي تأخذ بخناق مجتمعاتنا، لانستطيع تكوين

ذلك التيار الثقافي الواضح القادر على بلورة امال جديدة، ومشاريع جديدة، والقادر اولا وقبل كل شيء على القيام بهبة نقدية عارمة تشخص أعطابنا وأوهامنا، وتستطيع من خلال ذلك إخضاع أوضاعنا لمكاشفة علنية عوض الاحتماء من هذا العري الضروري باقنعة الواقعية والمصالحة وركوب الامواج السهلة.

لقد أصبحت إعادة صياغة دور المثقف في عالمنا العربي اليوم ضرورة إبداعية فضلا عن كونها ضرورة تحول، اذ لا شك أننا نسير تحت تاثير هذا الوضع العام، وتاثرا بما تعرفه مجتمعاتنا من اتساع دائرة الفقر، والسكن غير اللائق والمجالات الحضرية المختنقة، ومحاصرة قيم الجمال، وحرية التخيل، بالاستيراد الثقافي السهل، وضحالة اليومي، لاشك اننا نسير تحت تاثير كل هذا نحو تقليص ماساوي للاستهلاك الثقافي بصفة عامة، ونحو هامشية أكثر فاكثر قسوة للأدب والفن في مجالنا الثقافي.

ولا شك أن معالجة هذا الوضع تقتضي ارادة سياسية جديدة تعيد الاعتبار لذاكرتنا الثقافية، وتطلق حرية المبادرات، وتضع الهياكل الكفيلة باستثمار تنوعنا واختلافاتنا، وجعل الانتاج والتداول الثقافيين ضرورة أساسية من ضروريات التنمية، وتلك مسالة تتوقف على تغيير عميق لا نرى من تباشيره شيئا حتى الآن.

لكن إعادة صياغة دور المبدع والمثقف في مجتمعاتنا قد تنقذنا نسبيا من هذا الافق المظلم اذا استطاعت ان تخترق تراكمنا الإبداعي بالنقد، وبتكريس القيم الثقافية الاصيلة، وتكسير الاجترار والنمطية والسهولة، وكل ما يدفع أدبنا وإبداعنا عموما الى منافي العزلة والمحدودية.

أيتها الأخوات أيها الإخوة

إن هذه الصورة التي تسلمنا بعض ملامحها على مساحة أوسع هي التي تصبح في مقاس وطني، صورة بارزة القسمات، ولعلنا ندرك جميعا ونحن نتابع تمظهراتها اليومية أن وسائلنا في التحليل والاستيعاب والمقاومة لم تعد على قدر كبير من الفعالية والمردودية.

لقد أصبح " الأمر الواقع " غولا حقيقيا يفترس ارادتنا يوما بعد يوم. فكلنا يعرف أن ما نسميه منذ سنوات بالمسلسل الديمقراطي، ليس سوى سلسلة من الخيبات، والتجارب المكرورة، وكلنا يعرف أن وراء الواجهة البراقة للتعددية والمواعيد الانتخابية تتعملق كل يوم سلطات الأجهزة وسطوة التعليمات. وكلنا يعرف أن جنة الحريات التي نزخرف بها سمعتنا الخارجية، لا تمنع المسؤولين من إحلال الخرائط المفتعلة محل الواقع الصارخ، ولا يمنع سيف التهديد من ملامسة رقابنا كلما أقدمنا على ملامسة الخطوط الحمراء.

لكن كل هذا الذي نعرفه هو أيضا ذلك "الأمر الواقع" التي تدعونا حكمة ما لابتلاعه، وهي حكمة استطاعت أن تبتدع واقعية مزعومة لتبرير الاستقالة والصمت.

ومن المؤكد أن مفكرينا وكتابنا وأدباءنا يجدون أنفسهم في مرحلة بهذا العنف وبهذا الالتباس أمام أسئلة مركبة، لأنها تطالبهم بابتداع أشكال ومضامين جديدة لوجودهم الثقافي، وهو أمر يبدو ضروريا وممكنا ومستعجلا لكنه يحتاج الى روح جماعية جديدة ربما لم نعثر بعد على مفاتيحها.

لذلك أيها الإخوة عندما يجتمع إطار واسع مثل اتحاد كتاب المغرب في مؤتمر عام، فان الرغبة في البحث عن هذه المفاتيح تغدو مشروعة وملحة اذ لا تستساغ فكرة اجتماعنا بهذه القوة لنكتفي فقط باستبدال أجهزتنا ومقرراتنا القديمة.

فاسمحوا لي إذن أن أدعوكم لجعل الجلسات العامة لمؤتمرنا هذا فرصة للنقد والتفكير الجماعيين، ليس استصدارا للمواقف المبدئية لأن اتحادنا لم يال جهدا منذ تاسيسه في الحفاظ على هذه المواقف وتكريسها، ولكن لمحاولة الاقتراب من صيغة جديدة لدورنا الثقافي.

أيتها الأخوات أيتها الإخوة.

جرت العادة أن نتساءل في كل مؤتمر عن الدور المنوط باتحادنا وعما نتصوره ضروريا لجعله دائم الانصات لاسئلة الحقل الثقافي ببلادنا ولا شك أنكم ستناقشون من خلال التقرير الأدبي كل ما يتعلق بهذه التساؤلات.

وقبل ذلك أستسمحكم في الادلاء ببعض الملاحظات التي انتهيت إليها بعد أربع سنوات ونصف من العمل في الاتحاد من موقع المسؤولية.

لقد عرف اتحادنا في السنوات الاخيرة توسعا لاباس به واصبح عدد المنتمين وتنوعهم، واختلاف حاجياتهم في الاتحاد يطرح علينا من جديد ضرورة التفكير في صيغ تجعل العلاقة بين المنظمة وأعضائها علاقة ملموسة منتظمة وذات مردودية.

إذ لا يكفي أن يستمر الاتحاد منبرا للتعبير عن مواقف الكتاب، واطارا للتنشيط الثقافي، وغم اهمية هذا التوجه وضرورته ففي الاكتفاء بذلك ما يكرس رمزية العلاقة بين الأعضاء ومنظمتهم وهذا ما يطرح علينا للمناقشة والتأمل القضايا الاساسية التالية:

1) البعد النقابي للاتحاد، إن الامر لا يتعلق بمحاولة لتحويل جمعية ثقافية بحثة، الى نقابة مهنية بحثة، بل برغبة في تعزيز مكانة الاتحاد الثقافية بدور نقابي يساعد على اعطاء الكاتب المكانة اللائقة به في مجتمعنا، وهذا يعني ضرورة تدقيق المطالب المتعلقة بالكتاب، سواء كانت تتعلق بطبيعة عملهم او بقضاياهم الاجتماعية والمادية.

2) التفكير في الوضعية القانونية للكاتب.

إن الاوضاع القانونية والتنظيمية للكاتب في مجتمعنا لا تسمح بوجود مهنة فعلية للكتابة، وبالطبع فإننا لانعتبر هذه المسالة مسالة تشريعية فقط، فهي أولا وقبل كل شيء رهينة بما يتحقق من

تطور في النسيج الاجتماعي الثقافي . ولكن الفراغ القانوني في هذا المجال لا يساعد على بلورة هذا التطور، ومن المستعجل التفكير في الاجراءات الضرورية لتجاوز الاثار السلبية لهذا الفراغ .

3) وأخيرا الأوضاع المالية للاتحاد .

ستلاحظون أيها الإخوة من خلال التقرير المالي الذي وزعناه عليكم ضمن وثائق الاتحاد، أن ماليتنا عرفت تطورا لاباس به خلال السنتين الفارطتين، يرجع ذلك بالاساس الى حجم المطبوعات والانشطة على مستوى المصاريف والى حجم التمويلات وعائدات المجلة والمنشورات على مستوى المداخيل، ومع ذلك فإ هذا التطور النسبي لايفي حتى الآن بالحاجيات الأساسية للاتحاد .

وإذا كان مطلوبا من الاتحاد ضمانا لاستمراريته وفعاليته أن يطور أساليب عمله، وأن يوسع دائرة منشوراته ويحافظ على انتظام مجلته، وأن يلعب دورا ثقافيا متميزا على الصعيد العربي، وعلى صعيد المغرب الكبير، فانه لابد من التفكير في الأوضاع المالية للاتحاد بطريقة لا تكتفي بالتعبير عن المطالب، بل تقوم بعمل ملموس، وبتعبئة فعلية لطاقات الاتحاد وامكاناته .

لقد دأب الاتحاد منذ سنة 1963 على المطالبة بالحصول على صفة جمعية ذات نفع عام، وقد حاولنا في المكتب المركزي القيام بكل الاجراءات الادارية والقانونية الضرورية للحصول على الصفة، وتلقت الامانة العامة للحكومة كل الوثائق المطلوبة وكل التقارير المنصوص عليها في مسطرة تخويل هذه الصفة، وصدرت توصيات مساندة لمطلب الاتحاد في المجلس الأعلى للثقافة ومن المناظرة الوطنية الأولى للإعلام والاتصال، ومع ذلك لم تستجب الحكومة حتى الآن لما استجابت له لصالح جمعيات موالية ليس لها اي حضور في الساحة الثقافية .

لذلك- والاتحاد مقبل على استضافة المؤتمر العام للاتحاد العام للكتاب والادباء العرب - سيكون من الواجب علينا القيام بمبادرات مستعجلة لتحسين الشروط المادية للاتحاد بما يتلاءم ومكانته الثقافية، وتمثيليته في الساحة الثقافية المغربية .

هذه أيتها الأخوات، أيها الإخوة بعض الآراء والملاحظات التي رأيت من المناسب طرحها على مؤتمرنا مساهمة في اغناء أسئلته وحواره وأود في ختام هذه الكلمة أن أتوجه بالشكر الجزيل لكل الإخوة الذين تحملوا معي أعباء الاتحاد خلال الفترة التي تشرفت فيها برئاسته، ولكل الإخوة الذين عبروا بمشاركتهم وانتقادهم ومتابعاتهم عن حرصهم على استمرار هذه المنظمة العريقة صوتا أصيلا في الساحة الثقافية، وقلعة للدفاع عن قيم الابداع والحرية والديمقراطية، متمنيا للمكتب الذي سينال ثقتكم في هذا المؤتمر كل التوفيق والنجاح .

وشكرا

البيان العام كما صادق عليه المؤتمر الثاني عشر

المحمدية 26 ـ 27 نوفمبر 1993

إن المؤتمر الثاني عشر لاتحاد كتاب المغرب المنعقد بمدينة المحمدية يومي 26 و 27 1993 ، ادراكا لمسؤولياته والتزاماته العامة ، وشعورا بطبيعة الاوضاع السائدة في البلاد على مختلف المستويات بما لها من اثر في وعي الكتاب وظروف حياتهم ، وتتبعا لطبيعة التحولات التي تشهدها المنطقة المغربية والعربية ومتغيرات الساحة الدولية اجمالا ، وبعد تاكيده لمجمل المواقف المعلنة من خلال المؤتمرات السابقة ، يسجل ما يلي :

١- على الصعيد الوطني

أ- انشغال المؤتمر بالتطورات السياسية العامة التي عرفتها بلادنا في الشهور الاخيرة ، فمنذ الاستفتاء على تعديل الدستور وانطلاق المسلسل الانتخابي وما تمخض عنهما من نتائج ، واذ يسجل ان التعديلات التي مست الدستور - رغم طابعها الايجابي النسبي - ما زالت في حاجة الى تغيير يستجيب لمستوى التطور والنضج السياسي والوعي الذي عرفه المجتمع المغربي ، ياسف لما تمخض عنه المسلسل الانتخابي من خيبة للامل كانت نتيجة حتمية لتدخل الجهاز الاداري وغياب الشفافية والنزاهة ويعبر عن قلقه من اضاعة الفرصة في كل دورة انتخابية للخروج من الازمة ، وفتح باب الامل لتعددية حقيقية ، وسيادة دولة الحق والقانون ، الشيء الذي يزيد في تعميق الاحساس بالاحباط وفقدان الثقة ، وتكريس الشك في اي تحرك يقوم به المسؤولون في هذا الاتجاه مستقبلا ، مما يجعل باب المجهول

مفتوحا على جميع الاحتمالات .

ب - يعبر المؤتمر عن استيائه من ازدياد تدني الوضع الاجتماعي والاقتصادي الناجم عن غياب سياسة ديمقراطية ، وتخطيط اقتصادي معقلن يحمي ثروات البلاد من الاسراف والتبذير والنهب ، ولا يخضع لاوامر صندوق النقد الدولي .

وضع من مظاهره الصارخة تجميد الاجور وارتفاع الاسعار المستمر وعدم توفير فرص التشغيل مما يدفع بالاف المواطنين الى عتبات الفقر المطلق ، ويلقى بالجامعيين من حملة الشهادات العليا الى مهاوي الانحراف بجميع اشكاله .

جـ- ويرى المؤتمر ان قضايا حقوق الانسان مازالت عرضة للخرق المستمر في اكثر من مجال ، مثل ما تتعرض له الحريات العامة من انتهاك يتجلى في وجود ومختطفين ومنفيين لاسباب تتعلق بالرأي ، وعرقلة الحق النقابي والطرد من العمل ، والتضييق على حرية التجول والتنقل والسفر . . . وبناء عليه يشجب المؤتمر بشدة هذه الممارسات المنافية لمقتضيات الدستور وحقوق الانسان ، ويطالب باحترام كرامة المواطن والعمل على تصفية الجو السياسي باطلاق سراح جميع المعتقلين السياسين والسماح لعودة المنفيين والكشف عن مصير المختطفين .

د - يؤكد المؤتمر من جديد مواقفه الواضحة والمعلنة بخصوص الوحدة الترابية لبلادنا ، ويعتبر مجددا أن استرجاع الصحراء مكسب وطني لا رجعة فيه ، ولان القبول باجراء الاستفتاء في اراضينا الصحراوية لايعني الا تاكيد مغربيتها بصفة نهائية . وبهذا الصدد لا يسعه الا ان يندد بالظغوط التي يتعرض لها المغرب من أي مصدر كان . واذ يرحب باخواننا الصحراويين العائدين الى وطنهم ، ينحني باجلال امام ارواح شهدائنا ويُحَيِّي بتقدير القوات المسلحة الملكية المرابطة هناك .

ولا يفوت المؤتمر أن ينبه من جديد الى اهمية استعادة المدينتين المغتصبتين سبتة ومليلية والجزر الملحقة بهما . ويطالب اسبانيا بهذه المناسبة ان تكف عن مخططات الدمج التي تستهدف القضاء على الهوية الوطنية للمناطق التي ما تزال خاضعة لسيطرتها . وذلك ايمانا واقتناعا من المؤتمر بان بناء الامن المتوسطي والحفاظ على استقراره واستمراره لن يتحقق بين الدول المتعايشة في هذه المنطقة الا بالتخلي عن اسلوب السيطرة والهيمنة .

هـ - يلاحظ المؤتمر ان وضعية التعليم المزرية بجميع اسلاكه ما انفكت تستفحل سنة بعد اخرى من جراء السياسة المتبعة في هذا القطاع الحيوي منذ سنوات خلت ، بحيث انضافت الى العراقيل التي وضعت باستمرار امام ولوج المؤسسات التعليمية والمعاهد العلمية ، مخططات اصلاحية ذات طابع بيروقراطي جعلت التعليم كله تحت وصاية الادارة ، فتقلص مردودية العملية التربوية برمتها في غياب تاطير ديمقراطي سليم ، وتحولت الجامعة المغربية

الى مؤسسة لتخريج دفعات متتالية من العاطلين.

وادراكا للدور الذي يلعبه التعليم في الرقي بالمستوى الثقافي والاجتماعي والحضاري لعموم المواطنين، يؤكد المؤتمر مجددا وجوب ربط هذا القطاع الحيوي بعملية التنمية الشاملة في القطاعات الاخرى، مع القيام باصلاح دميقراطي تتمتع فيه الجامعة باستقلالها، بعيدا عن تدخل الاجهزة الادراية الغريبة عن الوسط التعليمي، اصلاح يتجاوب مع الاختيارات الوطنية الديمقراطية، مع ما يفرضه الوضع الحالي من ايجاد حلول سريعة لمشكل البطالة الجامعية.

و - يلاحظ المؤتمر غياب ارادة فعلية لتطوير الاعلام في اتجاه وطني لدى القائمين عليه، وعدم الرغبة في استثمار الطاقات الوطنية، وجعل الاعلام في خدمة التعددية. وفي هذا الصدد يطالب المؤتمر بفصل الاعلام عن الداخلية، واخراج بنود المناظرة الوطنية للاعلام التي حظيت بالاجماع الوطني الى حيز التطبيق.

ز - إن المؤتمر اذ يسجل ايجابية المبادرة بتعديل مدونة الاحوال الشخصية بعد مرور ازيد من 35 سنة على وضعها، يلاحظ انها ما تزال بحاجة الى مزيد من التعديلات التي تتلاءم مع مبدأ المساواة في الحقوق والواجبات بين الجنسين المنصوص عليه في ديباجة الدستور والمواثيق الدولية والتشريعات الاسلامية.

2- على الصعيد المغاربي

أ- ان المؤتمر الثاني عشر لاتحاد كتاب المغرب يسجل بكل اسف ما اصاب مشروع وحدة المغرب العربي من فتور وتعثر بسبب التحولات الطارئة في المنطقة، وهو ما اثر على مسار الوحدة المنشودة وجعلها دون المستوى الطموح الذي علقته عليها شعوب المغرب العربي الكبير.

ويعتبر المؤتمر ان شروط الاتحاد المغاربي ما زالت قائمة، وان بناء هياكله الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية بناء ديمقراطيا سليما سوف يضمن للبلدان المغاربية ما تنشده شعوبها من ازدهار واستقرار. ولا يفوت المؤتمر ان يلاحظ بقلق عميق الوضعية الخاصة التي تعيشها الجزائر الشقيقة من جراء تنامي العنف المضاد الذي يحصد الارواح، ويودي باصحاب الفكر وحملة القلم، والمؤتمر إذ يدين هذه الممارسة يطالب في الوقت نفسه بحماية المثقفين والمبدعين والصحافيين، ويامل ان تغلب الحكمة وانتهاج سبيل الحوار البناء لما فيه صالح الشعب الجزائري.

ب - وقد اولى المؤتمر اهتماما خاصا للحصار المضروب على الشعب الليبي من طرف الولايات المتحدة والقوى الغربية، معتبرا اياه اسلوبا ارهابيا لفرض الهيمنة واحكام السلط. ولا

يسعه في هذا الاطار الا ان يدعو جميع القوى المناضلة من اجل الحق والعدل الى العمل الدؤوب لرفع هذا الحصار صونا لكرامة الشعب الليبي وحريته .

3- على الصعيد العربي

أ - لقد تابع المؤتمر الثاني عشر لاتحاد كتاب المغرب بعناية واهتمام خاصين التطورات المتسارعة التي عرفتها المنطقة العربية في الفترة الاخيرة ، وخاصة فيما يرجع للقضية الفلسطينية ، واذ يؤكد حق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره واقامة دولته بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية ممثله الشرعي والوحيد ، يعبر عن انشغاله بمستقبل الحقوق الفلسطينية في ضوء ما تقوم به اسرائيل يوميا من تقتيل للشعب الفلسطيني ، ومن مناورات في اطار مبادرة السلام الاخيرة .

ب- وقد أولى المؤتمر اعتبارا خاصا لواقع الحصار المفروض على شعب العراق الشقيق منذ حرب الخليج ، مع ما ترتب عنه من مضاعفات اقتصادية واجتماعية وثقافية وصحية ضارة بحياة السكان والاطفال بخاصة . واذ يندد المؤتمر مرة اخرى بجميع القوى التي تفرض هذا الحصار بزعامة الولايات المتحدة ، ليدعو جميع القوى الوطنية والديمقراطية الى بذل المزيد من الجهد للتعجيل بانهائه حتى يتفرغ الشعب العراقي لاعادة البناء ، ويعتبر المؤتمر ان اسباب الحصار كامنة ايضا في تمزق الوضع العربي ، وتزايد حدة مشاكله وخلافاته ، الامر الذي هيا ظروفا انسب لتصاعد المد الامريكي وطغيانه في المنطقة ، خاصة بعد انهيار المعسكر الاشتراكي ، ولذلك يدعو المؤتمر الى نبذ الخلاف واحترام ارادة الشعوب في الحرية واقرار البديل الديمقراطي كاختيار حقيقي للخروج من وضعية التردي التي تطبع اوضاع المنطقة العربية .

جـ- يعبر المؤتمر عن قلقه لما آل اليه الوضع في الصومال من انهيار على جميع الاصعدة من جراء التطاحن على السلطة ، الشيء الذي جعل الموت قتلا او جوعا هو القاعدة ، والحياة استثناء . واعطى ذريعة للتدخل الدولي الذي استأثرت فيه الولايات المتحدة بدور الراعي ، داعيا جميع الاطراف المتحاربة الى نبذ العنف ، ووضع المصلحة العليا للشعب الصومالي الشقيق فوق كل اعتبار .

4- على الصعيد الدولي

أ- يندد المؤتمر بتصاعد المد العنصري في اوربا تجاه المهاجرين من دول العالم الثالث عموما

والعرب خصوصا ومواطني المغرب العربي على الاخص، ويدعو مثقفي البلدان الاوربية وذوي الضمائر الحية الى التصدي لهذه الظاهرة، وتفنيد مزاعم اليمين التي تعلق الازمة الاقتصادية على مشجب الهجرة، كما يندد بموقف اللامبالاة الذي ينهجه المسؤولون المغاربة تجاه ضحايا طاحونة العنصرية التي تحصد مواطنين مغاربة كل ذنبهم ان سبل العيش الكريم ضاقت امامهم في وطنهم من جراء استمرار سياسة لا شعبية.

ب- يدين المؤتمر ما يتعرض له شعب البوسنة والهرسك من تقتيل وابادة واغتصاب على اسس عرقية ودينية، ولعبة الكيل بمكيالين التي يمارسها الغرب والولايات المتحدة كلما تعلق الامر بقضايا عربية او اسلامية.

الورقة الثقافية

الديباجة:

ينعقد المؤتمر الثاني عشر لاتحاد كتاب المغرب في فترة تعرف تحولات عميقة على المستويات الوطنية والعربية ونظرا لما تكتسبه هذه التحولات من أهمية قصوى تمس مختلف الاصعدة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية وبالنظر الى وعي اتحاد كتاب المغرب بما لهذه التحولات من انعاكاسات على الثقافة المغربية التي مافتئ الاتحاد يعمل في اطارها ومن داخلها على تحمل مسؤوليته كمنظمة وطنية انطلاقا من المبادئ الثابتة التي صار عليها منذ تاسيسه فاننا ننبه الى ضرورة الانصات لهذه التحولات ومتابعتها والتفكير فيها حتى يظل الاتحاد ضميرا حيا للمجتمع المغربي، عاملا على تطوير ثقافة مغربية وطنية مواكبة لمناخ انساني عام وذلك من منطلق الحفاظ على القيم الحضارية المحصنة من كل ترد والمصححة لكل ما يضر بحرية الكاتب ويحول بينه وبين قيامه بدوره في حمل رسالة الديمقراطية والعدل والتنوير والابداع والمساهمة في الدفاع عنها انطلاقا من حفاظه على استقلاليته ونزاهته.

تتجلى هذه التحولات في تساؤلات جوهرية تتمثل في انهيار ايديولوجيات ورؤيات، مما جعل صيغا متعددة للفكر وللابداع والانتاج الثقافي تجد نفسها مجبرة على اعادة صياغة اسئلتها الجوهرية مخلفة فراغا رهيبا لاسئلة حائرة يزيد من حدتها استمرارية توالد مضاعفات هذه التحولات على المستوى الدولي، ولما كان العالم اليوم قرية صغيرة غدت فيها الحدود مقولات مصطنعة نظرا لترابط اشكال الاقتصاد وتداخل الثقافات وأنماط العيش بسبب اكتساح الصورة التكنولوجية لفضاءات

الاقطار دون استئذان، من جهة، ولما كانت وضعية العالم العربي وبلدان ما اصطلح على تسميته بالدول غير المصنعة والاقل تحديثا بالمعنى الشامل للكلمة وضعية تبعية في استكمال التنظيم السياسي والاقتصادي والثقافي . . . الخ، فان هذه التحولات والانهيارات التي جعلت المطالبة بالديمقراطية وحقوق الانسان الشاملة اكثر اتساعا وعلانية وتنظيما قد هزت الاستقرار النمطي الوهمي الرافض لكل تغيير بالعالم العربي وجعلت اسئلة الثقافة ودور المثقف تطرح نفسها بجدية على المثقف العربي والهيئات التي ينتمي اليها. وانطلاقا من الموقع الجيو استراتيجي والحضاري الذي تمتاز به بلادنا كنقطة التقاء بين العالم العربي واوربا وافريقيا وهو ما يمثل اختيارات وتجارب انسانية متعددة فان بلدنا لم يكن بمنأى عن هذه التحولات وعواقبها، مما يطرح على اتحاد كتاب المغرب بكل أعضائه ضرورة بلورة مشروع ثقافي يستجيب لتحديات هذه التحولات المتسارعة استجابة للروح التي سار عليها في كل مؤتمراته وتطلعه لاستيعاب الحداثة في مختلف تجليات أشكال الكتابة وطرائق الابداع وانماط التفكير والتنظير.

تأسيسا على هذه التصورات تجد منظمتنا نفسها مدعوة الى النظر بجدية وعقلانية ووظيفية تراعي مجمل القضايا المطروح التالية:

1- وضعية الكتاب:

رغم انه لا يمكن الفصل بين الكاتب وانتاجه فان اللجنة الثقافية للمؤتمر وهي تثمن ما قام به الاتحاد لحد الان في مجال التعريف بالكتاب المغربي نشرا و قراءة . . . فانها تدعو، الى مزيد من العناية بالكتاب المغربي والعمل على تطوير طرق تداوله وترسيخ تقاليد جديدة في القراءة. وفي هذا الاطار لا باس من وضع جدول سنوي مفصل ودقيق لكل اصدارات اعضاء الاتحاد مع مراعاة التوازن بين حقول الابداع والفكر وتوسيع دائرة جمهور القراء ما أمكن. اما بخصوص جائزة اتحاد كتاب المغرب للادباء الشباب فان اللجنة الثقافية تثمن مبدأ منح جائزة للشباب وتدعو الى احداث جائزة تقديرية لاعضاء الاتحاد عامة باسم فقيد الاتحاد ومؤسسه المرحوم محمد عزيز لحبابي.

ومسايرة للتحولات المشار اليها والمتعلقة في بعد آخر بوسائل الاتصال والاعلام السمعية والبصرية ولما تحمله هذه الوسائل من اشكال جديدة وحداثية في الكتابة والتعبير والتداول الثقافي فان اللجنة الثقافية تدعو الاتحاد الى الاهتمام بالثقافة البصرية عموما واستثمارها في العمل على تدعيم وضعية الكتاب وترويجه وتداوله سواء بالدعاية له في برامج خاصة ثقافية او باستثماره في اعمال سمعية بصرية تحتاج في وظيفتها الوطنية الى التعامل اكثر مع المنتوج الثقافي الوطني.

وتدعو اللجنة الثقافية ايضا الى اصدار نشرة دورية من طرف الاتحاد تتضمن كل اصدارات اعضائه الجديدة تعمم على كل المؤسسات المهتمة كالجامعات والثانويات والاكاديميات

والمدارس. . . . الخ.

وتوصي اللجنة بالاهتمام بالاعمال الادبية المغربية وترجمتها الى لغات اجنبية.

2- وضعية الفروع:

ان اللجنة الثقافية وانطلاقا مما ورد في الورقة الثقافية حول وضعية الفروع والجمود الذي طبع معظم انشطتها الثقافية وتراجع مردوديتها. تقترح:

أ- تحفيز الفروع لاستعادة حيويتها انطلاق من برمجة انشطتها في اطار لجنة التنسيق.

ب- تقديم الفروع لتقارير عن انشطتها الى المؤتمر بما يكفي من روح المنافسة والشفافية والنقد الذاتي.

3- النشاط الثقافي للاتحاد:

ترى اللجنة الثقافية ضرورة مواصلة عقد ندوات ثقافية تهتم بالانشغالات الفكرية والابداعية وذلك من خلال.

* ندوة وطنية حول التجربة الثقافية للاتحاد من التاسيس الى الوقت الراهن.

* ندوات تهتم بالمسالة الثقافية في المغرب مثل:

1- الثقافة المغربية الهوية والابدالات.

2- المجتمع المغربي وتعبيراته الابداعية في الادب والمسرح والسينما.

3- الابداع المغربي والكتاب المدرسي.

وفي نطاق تكريم الشخصيات الثقافية المغربية يحسن تطوير هذه الصيغة وذلك بتكريس ايام دراسية لقراءة ومناقشة انتاجها.

خاتمة:

وختاما ترى اللجنة الثقافية ان إنجاز هذه البرامج لايمكنه ان يتم الا في جو من الشفافية والديمقراطية والمرونة والحوار.

رئيس اللجنة: الاستاذ احمد اليابوري

مقرر اللجنة: الاستاذ ادريس القروي

الورقة النقابية

اجتمعت لجنة المطالب النقابية المنبثقة عن المؤتمر الثاني عشر لاتحاد كتاب المغرب يومي 26 و27 نونبر 1993 ، بدار الثقافة بالمحمدية ، برئاسة الاستاذ محمد فراح (والاستاذ علال الحجام مقررا).

وبعد المناقشة المستفيضة لما جاء في مشروع الورقة النقابية ، قررت اللجنة ادخال التعديلات والاضافات اللازمة ، فاصبح نص المشروع كما يلي :

إن إتحاد كتاب المغرب ، بوصفه منظمة ثقافية وطنية مستقلة ، لم يال جهدا ، منذ أزيد من ثلاثة عقود ، في صياغة وتقديم مجموعة من المطالب الحيوية التي من شأنها أن تضمن لعمله التطور والفعالية والانتظام ، كما لم يتوقف عن خوض المعارك المتتالية لتحقيق الضروري والمستعجل من هذه المطالب والحاجيات التي من دونها لا يمكن للاتحاد مواصلة النهوض بدوره الثقافي والإشعاعي.

ونظرا لأوضاع الاتحاد المادية الصعبة ، ونظرا لازدياد أعداد المنخرطين في الاتحاد من الأعضاء الفاعلين في الساحة الثقافية وطنيا وعربيا ودوليا.

ونظرا لاتساع إشعاعه الثقافي داخليا ، بالتنسيق مع كل القوى الفعالة في البلاد بما فيها المجالس المنتخبة والهيئات والمؤسسات ، وخارجيا بحضور الملتقيات الثقافية والمؤتمرات الجهوية والعربية والدولية واستضافته لها.

فإن اتحاد كتاب المغرب يرى أن الأوان قد حان للانتقال من مرحلة التحسيس بمطلب الحصول على صفة جمعية ذات نفع عام إلى مرحلة النضال النقابي الملموس سعيا الى تحقيقه بكل الوسائل المتاحة والمشروعة التالية :

- الاستمرار في تعبئة أعضاء الاتحاد والمتعاطفين معه لبذل المزيد من المساعي لانتزاع هذا الحق المشروع.

- تشكيل لجنة وطنية تضم جميع الفعاليات السياسية والنقابية تكون مهمتها مساندة الاتحاد في هذا المطلب الحيوي ومتابعة تطور ملفه لدى الجهات المسؤولة وإخبار أعضاء اتحاد الكتاب والرأي العام الوطني بما يستجد في الموضوع عن طريق وسائل الإعلام.

وبانتظار تحقيق هذه الخطوات والمساعي وتتويجها بانتزاع هذه الصفة التي ظل الاتحاد يطالب بها أكثر من ثلاثين سنة - بينما حصلت عليها جمعيات حديثة العهد وليس لها تراثه ولا حضوره وإشعاعه الثقافي - فإن المؤتمرين المجتمعين في المؤتمر الثاني عشر للاتحاد يطالبون بتلبية المطالب المستعجلة التالية:

1 - تمكين اتحاد كتاب المغرب من مقر دائم يليق بسمعته ومسؤولياته الداخلية والخارجية، ويلبي حاجته الى فضاء محترم يتسع لنشاطاته الثقافية المتعددة ويحفظ من الضياع تراث الاتحاد الذي يعتبر ملكا للمجتمع برمته وحث وزارة الشؤون الثقافية والجماعات الحضرية على تمكين فروعه من مقرات مناسبة.

2 - تزويد مقر الاتحاد بموظفين مداومين يساعدونه في عمله الإداري وتوفير وسائل العمل الضرورية.

3 - الرفع من قيمة المنح المخولة للاتحاد من طرف وزارة الشؤون الثقافية ووزارة الشبيبة والرياضة بما يتلاءم مع الدور الثقافي الإشعاعي الذي ينهض به الاتحاد وطنيا وعربيا ودوليا.

4 - الحق في التفرغ لمدة محددة لبعض الأعضاء المتحملين لمسؤوليات داخل الاتحاد وكذا الراغبين من أعضائه في إنجاز أعمال فكرية أو إبداعية مع تسهيل مهام الكتاب العاملين في حقلي الوظيفة العمومية والقطاع الخاص للقيام بدورهم الثقافي.

- مطالبة وزارة الشؤون الثقافية برصد منح للمبدعين قصد انجاز مشاريع كتاباتهم إسوة بما هو جار به العمل في كثير من الدول العربية.

5 - إعفاء مراسلات الاتحاد من الرسوم البريدية والتخفيض من رسوم الهاتف.

6 - المطالبة بتخفيض رسوم النقل بالنسبة لأعضاء الاتحاد إسوة بزملائهم العاملين في حقل الإعلام.

7 - مطالبة وزارة التربية الوطنية ووزارة الشبيبة والرياضة والمجالس المنتخبة باقتناء الكتب المغربية، ومطالبة وزارة الشؤون الثقافية بالزيادة في حجم اقتناء اصدارات أعضاء الاتحاد.

8 - مطالبة وزارة الشؤون الثقافية بالزيادة في حجم اقتناء الكتب المغربية عموما وكتب أعضاء الاتحاد خصوصا.

9 ـ صياغة قوانين تشجيعية للاستثمار في قطاع النشر والتوزيع .

10 ـ رصد نسبة 1٪ من الضريبة على القيمة المضافة تشجيعا للكتاب المغربي .

11 ـ إعفاء الكاتب المغربي من الضريبة على حقوق التاليف .

12 ـ إقامة معرض دائم للكتاب المغربي .

13 ـ ضرورة دمقرطة المكتب المغربي لحقوق التاليف واستقلاله وطنيا لحماية حقوق الكتاب المغاربة وعلى رأسهم أعضاء الاتحاد .

- ضرورة الاهتمام بثرات الراحلين الادبي والثقافي ، ونشر أعمالهم من طرف الجهات المعنية .

- مطالبة المجالس باطلاق اسماء الراحلين من اعضاء الاتحاد على بعض دور الثقافة ودور الشباب والشوارع .

- مطالبة وزارة التربية الوطنية بادراج نصوص الكتاب المغاربة ضمن مقررات اسلاك التعليم المختصة .

انشطة الاتحاد

ا ـ الندوات والمعارض

1ـ الإبداع الثقافي والنضال الوطني:

مسار مؤرخ أديب، تحت هذا الشعار نظم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب يومين دراسيين تكريما لروح الفقيد الأستاذ ذ محمد زنيبر وتقديرا لآثاره وجهوده الوطنية والعلمية والأدبية، وذلك خلال يومي الجمعة والسبت 24 و 25 فبراير 1994 بقاعة الاجتماعات التابع لولاية الرباط وسلا وبمساهمة الأساتذ ابراهيم بوطالب، عثمان بناني، عمر بنميرة، بوشتة بوعسرية، محمد حجي، أحمد التوفيق، نجيب العوفي، أحمد زيادي، بوشعيب حليفي.

2 ـ المبدع والجمهور

تحت هذا الشعار، نظم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب قراءات في الإصدارات الحديثة بالمغرب ولقاءات حوار مفتوح مع الكتاب عن تجاربهم ومساهمتهم الإبداعية والنقدية.

الخميس 3 فبراير 1994

الروائي والقاص احمد المديني بمساهمة الاستاذ حسن بحراوي.

الخميس 17 فبراير 1984

الباحث والناقد احمد اليبوري بمساهمة احمد بوحسن.
الثلاثاء 1مارس 1994
الباحث والكاتب عبد الفتاح كيليطو بمساهمة الاستاذ حسن بحراوي
الاثنين 7 ابريل 1994
الروائي بنسالم حميش بمساهمة الناقد الطائع الحداوي
الخميس 17 مارس 1994
الكاتب محمد الدغمومي بمساهمة الناقد سعيد يقطين
الخميس 28 ابريل 1994
الكاتبة ليلى ابو زيد بمساهمة الناقدة زهور كرام

3 – **معرض تشكيلي للفنان المغربي خليل غريب** مع حفل توقيع كتاب الروائي إدمون عمران المليح «العين واليد» المكرس لتجربة خليل وذلك من 1 الى 15 ابريل 1994 برواق باب الرواح التابع لوزارة الشؤون الثقافية بالرباط.

4 – **من اجل رفع الحصار على الشعب العراقي:**

تحت هذا الشعار استضاف المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب وفدا من الكتاب العراقيين تالف من الشاعرين حميد سعيد وسامي مهدي والناقد حاتم الصكر خلال الفترة الممتدة من 17 ابريل الى 2 ماي 1994، حيث نظم لهم عدة لقاءات ثقافية وادبية تميزت بتقديم الكتاب لشهادات عن الحصار الظالم المفروض على الشعب العراقي وعن اشكال مقاومته ولقراءات شعرية. وقد انتظمت هذه اللقاءات بالدار البيضاء واكادير ومراكش والرباط وفاس ومكناس ولقيت تجاوبا عميقا من طرف الجمهور. وقد تمت هذه اللقاءات بدعم مشكور من المجالس البلدية لاكادير والدار البيضاء المعاريف والرباط ومكناس والمجموعة الحضرية لمدينة فاس.

5 – **ثقافة الطفل:** التربية المسرحية والإبداع ايام 14 - 15 - 16 ابريل 1994 بتعاون بين كلية علوم التربية واتحاد كتاب المغرب، وبلدية الرباط حسان وبلدية الرياض اكدال وحركة الطفولة الشعبية.

II ـ علاقات الاتحاد

1 ـ ساهم الاخ الشاعر محمد الاشعري رئيس اتحاد كتاب المغرب في أشغال اجتماع الامانة العامة والمكتب الدائم للاتحاد العام للادباء العرب بعمان في دسمبر 1993 وكان هذا الاجتماع مناسبة عبر فيها رئيس اتحاد كتاب المغرب على السلبيات التي تطبع عمل الاتحاد العام تنظيما وثقافيا وقدم جملة من الافكار بمثابة تصور لتطوير اسلوب اشتغال الاتحاد العام وتأكيد مصداقيته وفعاليته مثلما سجل التحفظات الضرورية بصدد المواقف التي اخذها الامين العام لاتحاد الادباء العرب بمناسبة هذا الاجتماع

2 ـ باسم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب شاركت الاساتذة وفاء العمراني في اشغال المهرجان الشعري الخامس بسلا وهو من تنظيم جمعية الشعلة للتربية والتعليم والثقافة وقد القت في افتتاح هذه الاشغال كلمة باسم الاتحاد، وذلك ايام 18 - 20 مارس 1994 .

3 ـ وباسم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب شاركت الاخت ليلى الشافعي في الاجتماع التأسيسي للجمعية المغربية للملحقين الصحافيين وصحافيي المؤسسات يوم 26 مارس 1994 حيث القت الكلمة في الجلسة الافتتاحية باسم اتحاد كتاب المغرب .

4 ـ وباسم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب القى الاخ عبد الحميد عقار كلمة باسم الاتحاد في الجلسة الافتتاحية لا «ندوة ثقافة الطفل : التربية المسرحية والابداع» بكلية علوم التربية يوم 14 ابريل 1994 .

5 ـ وبدعوة من الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية شارك الاخوان محمد الأشعري وعبد الحميد عقار باسم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب في الذكرى الاربعينية لوفاة المؤرخ والاديب محمد زنيبر والاستاذ الباحث عبد الرحمان القادري والتي نظمتها بقاعة الافراح بسلا الكتابة الاقليمية للاتحاد الاشتراكي بسلا . وقد القى رئيس اتحاد كتاب المغرب كلمة في هذا اليوم التكريمي والتأبيني .

6 ـ وانتدب المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب الاخ حسن بحراوي لتمثيله في افتتاح ندوة كلية علوم التربية تحت شعار «قراءات تربوية» حيث القى كلمة باسم الاتحاد هذه الندوة كرست لقراءة الكتاب التربوي الصادر حديثا بالمغرب واستمرت خلال اشهر فبراير ومارس وابريل و ماي ويونيو وتناولت بالدرس حوالي اربعة عشر مؤلفا . وقد نظمت بتعاون بين كلية علوم التربية واتحاد كتاب المغرب والجمعية المغربية لمفتشي التعليم الثانوي واتحاد اللسانيين المغاربة .

III ـ مواقف الاتحاد

اتحاد كتاب المغرب يستنكر اغتيال عبد القادر علولة

وجه اتحاد كتاب المغرب البرقية التالية الى عائلة الشهيد عبد القادر علولة :

تلقينا في اتحاد كتاب المغرب، بأسى بالغ، خبر الاعتداء الإجرامي الذي أودى بحياة الفنان الكبير عبد القادر علولة .

ان اتحاد كتاب المغرب الذي عرف في هذا المثقف الجريء والمتسامح، نموذج الفنان الملتزم بقضايا شعبه، والمؤمن بقيم الإبداع والحرية، ليعبر عن استنكاره لهذا الاغتيال الشنيع، ويعتبر هذه الحرب المعلنة على المثقفين والفنانين الجزائريين ، حربا ضد الوطن وضد القيم الانسانية النبيلة .

وإذ يؤكد اتحاد كتاب المغرب مرة أخرى وقوفه ضد أسلوب الإرهاب والإلغاء، فإنه يعبر عن إيمانه بضرورة الحوار الديمقراطي، الرافض للعنف، والمصادرة وتشبثه بمبدأ احترام الحق في الاختلاف والحق في الحياة والابداع .

مع صادق مواساتنا وتضامننا

عن المكتب المركزي، رئيس اتحاد كتاب المغرب، محمد الاشعري

بلاغ من المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

اقدمت الحكومة على منع الاضراب العام الذي اعلنت عنه الكنفدرالية الديمقراطية للشغل ليوم الجمعة 25 فبراير 1994 .

ان المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب وهو يجدد مساندته لمطالب العمال والشغيلة، ودعمه لنضالاتها المشروعة من أجل تحسين شروط عيشها، والحفاظ على كرامتها، ليعلن استنكاره لقرار المنع الذي يعطل بندا من بنود الدستور، ويمس حقا اساسيا من حقوق المواطنين ويعتبر القرار الحكومي ضربة اخرى موجهة لمشروع البناء الديمقراطي ببلادنا .

الرباط - 22 - 2 - 1994

المكتب المركزي

الاتحاد يستنكر مذبحة الحرم الابراهيمي

السيد المحترم ياسر عرفات
رئيس دولة فلسطين
تحية طيبة

وبعد، تلقى المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب باسى بالغ نبا الجريمة النكراء التي اقترفت بحق أبناء الشعب الفلسطيني عندما أقدمت قوى الحقد العنصري على قتل عشرات المؤمنين وهم يؤدون شعائرهم الدينية.

إن اتحاد كتاب المغرب وهو ينحني بخشوع أمام أرواح هؤلاء الشهداء البررة ليعبر عن استنكاره وشجبه لهذا العمل الإجرامي كما يعبر عن مساندته اللامشروطة لكفاح الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة من أجل تحرير تراب الوطن وإقامة الدولة الفلسطينية المستقلة.

الرباط 1-3-1994

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

الاتحاد يستنكر اعتقال الكاتب الياس ادريس

بلاغ

أقدمت السلطات على اعتقال الكاتب المغربي عضو اتحاد كتاب المغرب الياس ادريس بمطار مراكش المنارة، اثناء عودته من المغرب الي فرنسا، وتم نقله بعد ذلك الي الرباط لمتابعة التحقيق معه في ملف قيل بانه يتصل بنشاطه الطلابي السابق بفاس.

والمكتب المركزي وهو يستنكر بشدة هذا الاعتقال يطالب السلطات بالافراج الفوري عن الكاتب المغربي الياس ادريس، ويعبر لهذا الاخير عن تضامنه المطلق.

هذا وقد نصب اتحاد كتاب المغرب محاميا من هياة الرباط لمتابعة هذه القضية

الرباط 6-4-1994

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

بلاغ

تابع المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب بانشغال وقلق كبيرين أطوار المحاكمة التي تعرض لها سبعة مواطنين بالراشدية بعد اعتقالهم بمناسبة تظاهرات فاتح ماي 1994 ومطالبتهم أثناء ذلك بإحلال اللغة والثقافة الأمازيغيتين مكانتهما اللائقة في المجتمع.

إن المكتب المركزي يحتج بشدة على استمرار السلطات في انتهاك حرية الرأي والتعبير بصدد الحقوق اللغوية والثقافية، ويرفض الأسلوب القائم على الاعتقال والمحاكمة سبيلا للإجابة عن المطالب المشروعة والعادلة بضرورة الاهتمام الرسمي باللغة والثقافة الأمازيغيتين حتى تاخذ موقعها الطبيعي في النسيج الثقافي والتربوي واللغوي الوطني بالمغرب.

إن المكتب المركزي وهو يسجل ذلك يعبر عن تضامنه التام مع الضحايا الجدد لمحاكمات الرأي من مسؤولي جمعية تليلي بالراشدية السادة علي إيكن. علي حرش الراس، ومبارك طاوس، ويطالب المسؤولين بضرورة الإسراع بإنهاء ملفات الاعتقال ذات الأسباب السياسية والنقابية والثقافية بالمغرب بدلا من توسيعها والزيادة في ضحاياها، مدخلا لأي انفتاح سياسي منشود.

الرباط: 1994/6/8

المكتب المركزي

اتحاد كتاب المغرب ينعي رحيل الشاعر عبد اللطيف الفؤادي

تعزية

تلقى المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب نبأ وفاة الشاعر المغربي عبد اللطيف الفؤادي صباح يوم الثلاثاء 24 ماي 1994 على إثر حادثة سير مفجعة.

والشاعر الراحل، الذي خلف طفلين (14 سنة و8 أشهر)، يعتبر من أبرز الأصوات الشعرية الجديدة بالمغرب، وظل حريصا على الكتابة والفعل الثقافي الوطني، سواء كعضو مسؤول في بعض فروع اتحاد كتاب المغرب أو كشاعر منشغل بالاسئلة الثقافية والفكرية العميقة.

وبهذه المناسبة الأليمة، فإن المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب يتقدم باحر التعازي القلبية لأرملة الفقيد العزيز ولكافة أفراد أسرته وفي مقدمتها شقيقه الشاعر رشيد الفؤادي، وكذا لأصدقائه وزملائه من المبدعين والمثقفين.

وإنا لله وإنا إليه راجعون.

١٧ - جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب

اتحاد كتاب المغرب يعلن عن جائزة الأدباء الشباب

تطبيقا لقانون إحداث جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، يعلن المكتب المركزي للاتحاد عن فتح باب الترشيح أمام الادباء الشباب المغاربة لتقديم إبداعاتهم في مجالات الشعر، القصة، الرواية، والمسرح المكتوبة باللغة العربية

تقبل الترشيحات وفق بنود القانون المنظم للجائزة وذلك في أجل اقصاء 30 يونيو 1994

على المرشح ان يقدم 3 نسخ من عمله (ديوان شعري-مجموعة قصصية - رواية - مسرحية) مراعيا وضوح الخط اذا لم يكن العمل مرقونا، ويرفق ذلك بطلب خطي يعبر فيه عن الرغبة في الترشيح وبنسخة مصورة من البطاقة الوطنية

ويشترط في المترشح ان لا يكون قد تجاوز 30 سنة من عمره

تبعث الأعمال المرشحة والوثائق المرفقة الى العنوان التالي:

اتحاد كتاب المغرب ـجائزة الأدباء الشباب) 5 زنقة سوسة - الرباط

يعين المكتب المركزي لجنة للقراءة والتحكيم والبت توكل اليها مهمة اختيار الأعمال الفائزة، كما يخصص جوائز نقدية وتقديرية لهذه الأعمال ويتولى طبعها ضمن منشوراته.

نص القانون الأساسي المنظم لجائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب

1) يحدث المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب جائزة ادبية تحمل اسم «جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب» تنظم مرة كل سنتين

2) تخصص الجائزة للأدباء الشباب الذين يبدعون كتابة ضمن أحد الاجناس الادبية الاتية:

أ- الشعر

ب- القصة القصيرة

ج - الرواية

د- المسرحية

4) يخصص المكتب المركزي جائزة لكل جنس أدبي من الاجناس المذكورة ويتولي المكتب المركزي الإعلان عن بداية الترشح لها.

5) يقدم المترشح تلاث نسخ من عمله إلى المكتب المركزي، على ان تكون الاعمال المترشح بها مرقونة أو مكتوبة بخط واضح

6) يشكل المكتب المركزي لجنا للقراءة والتقييم والبت، تتولى قراءة الأعمال واختيار الفائزين ويعلن عن أعضائها عند تسليم الجائزة

7) يخصص المكتب المركزي لكل جائزة في الأجناس الأدبية المذكورة قيمة نقدية وشهادة تقدير، كما تمنح الاعمال المتميزة التي لم تفز بالجائزة شهادة تنويه

8) يتولى لمكتب المركزي نشر الأعمال الفائزة ضمن منشوراته

9) لايحق لمن نال الجائزة مرة ان يترشح لها بعد ذلك.

10) لا تقبل الاعمال التي نالت جوائز سابقة من لدن هيئات اخرى

11) تحجب الجائزة جزئيا او كليا اذا ارتأت لجن القراءة والتقييم والبت ذلك، وثبت لديها عدم توفر الشروط المطلوبة.

٧ ـ تجديد مكاتب الفروع

أشرف المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب خلال شهري يناير وفبراير 1994 على تجديد مكاتب فروع الاتحاد مثلما أشرف على تأسيس فرعين جديدين للاتحاد بمدينتي المحمدية والجديدة، وفيما يلي تشكيلة هذه المكاتب:

مكتب فرع أكادير:

رشيد يحياوي (كاتب عام)، عبد القادر عبابو، عبد النبي ذاكر، أحمد عصيد

مكتب فرع مراكش:

أبو يوسف طه (كاتب عام) عبد الإله التهاني، عبد اللطيف الفؤادي، عبد الصمد بلكبير، عبد الحنين سباطة

مكتب فرع الجديدة:

محمد المصباحي عزيز (كاتب عام)، عبد المجيد نوسي، المصطفى جماهري

مكتب فرع الدار البيضاء

صلاح بو سريف (كاتب عام)، ادريس الملياني، محمد بوجبيري، أحمد بركات، محمد فراح، محمد عرش، المسكيني الصغير

مكتب فرع المحمدية:

الطائع الحداوي (كاتب عام)، خلال مصطفى، عبد الحميد جماهري

مكتب فرع القنيطرة:

محمد سعيد سوسان (كاتب عام)، ادريس الصغير، أحمد بطا، محمد الطوبي، العربي بنجلون

مكتب فرع طنجة:

أحمد الطريبق (كاتب عام)، خليل الدمون، محمد الصنهاجي، عبد الاله كنون، أبو بكر اللمتوني، عبد السلام شقور، عبد العزيز جدير

مكتب فرع تطوان:

عبد اللطيف البازي (كاتب عام)، رضوان احدادو، محمد الميموني، عثمان اشقرا، محمد الدحروش

مكتب فرع مكناس:

عبد السلام الزيتوني (كاتب عام)، حسن المنيعي، محمد بنعيسى، علال الحجام، بنسالم الدمناتي

مكتب فرع فاس:

المهدي حاضي الحمياني (كاتب عام)، أحمد شراك، رشيد بنحدو، عزيز الحاكم، محمد الكغاط

مكتب فرع وجدة

الحسين القمري (كاتب عام)، عبد الرحمان بوعلي، منيب محمد البوريمي، محمد أقوضاض، محمد لقاح.

أعضاء جدد في الاتحاد

قبل المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب في اجتماعه العادي بتاريخ 22 يونيو 1994 العضوية في اتحاد الكتاب بالنسبة للإخوة: الزبير بن بوشتى، جمال الموسوي، ياسين عدنان، محمد اقوضاض، الحبيب الدايم ربي، مراد القادري، حسان بورقيبة، عبد الرحيم حزل، زهرة زيراوي.

وقرر أن يتابع دراسة باقي طلبات العضوية في الاتحاد والبت فيها في اجتماعاته المقبلة.